Ohne schminke!

Konrad Sittenfeld



Ahler

Ohne Schminke!

Wahrheiten über das moderne Theater

von

Conrad Alberti.

Motto:
Zwar — der Deutsche ist geduldig:
Aber alle Tage Rüben?
Nein, da wär' der ärmste Teufel
Länger nicht Dein Gast geblieben!
Herwegh.



Dresden und Leipzig
E. Pierson's Verlag
1887.

Sittenfeld, Konrad.

Ohne Schminke!

Wahrheiten über das moderne Theater

von

Conrad Alberti. [pseud.]

Motto:

Zwar — der Deutsche ist geduldig:
Aber alle Tage Rüben?
Nein, da wär' der ärmste Teufel
Länger nicht Dein Gast geblieben!

Herwegh.



Dresden und Leipzig
E. Pierson's Verlag
1887.

Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist eine Zusammenfassung der Urtheile, Gedanken und Anschauungen, die ich mir in einem Jahre langen Studium der deutschen Bühne und der neueren dramatischen Literatur Deutschlands, Frankreichs und Skandinaviens zu bilden bemüht war — der drei einzigen Länder, in denen wirklich noch eine dramatische Kunst besteht — und denen ich als Kritiker und Berichterstatter in einer großen Anzahl von Zeitungsartikeln Ausdruck gegeben habe. Hoffentlich wird man finden, daß ich von dem gewöhnlichen Fehler der „Bühnenreformer“ — einseitigem literarischen Idealismus und Mangel an Kenntniß der Bühne und der realen Theaterverhältnisse — frei bin, daß hier ein praktisch geschulter Mann spricht. Allenthalben habe ich auch die geschäftliche Seite des Theaters in Betracht gezogen, welche bei dieser die meisten Opfer heischenden

Kunst gewiß vollauf berechtigt ist. Ein praktischer Idealismus ist es, den ich verlange, und wenn es mir gelingt, nachzuweisen, daß man sehr wohl gleichzeitig außerordentlich auf seine Kasse und auf die Förderung der Kunst bedacht sein kann, so habe ich meinen Zweck erreicht. Ich kenne die Bühne nicht blos von meinem Sitz im Zuschauerraum her, ich kenne sie aus engen Beziehungen meiner Thätigkeit zu derselben. Und so wiege ich mich in der Hoffnung, daß die Vorschläge, die ich hiermit der öffentlichen Würdigung unterbreite, nicht nur durchführbar sind, sondern auch dereinst zur Durchführung gelangen werden.

Berlin, December 1886.

D. V.

„Eine Theaterbrochure, eine Abhandlung über die Mißstände unseres Theaters wollen Sie schreiben?“ fragte mich ein Freund mit ziemlich verwunderter Miene, als ich ihn von Plan und Absicht der vorliegenden kleinen Schrift unterrichtete. „Aber ich bitte Sie, wer soll das lesen?“ — „Wer?“ entgegnete ich, „nun, das ganze gebildete Publikum, welches sich für das Theater interessirt ... die Künstler selbst ... Jeder, der es mit der nationalen Schaubühne Ernst nimmt...“ „Ja, wer thut das noch, lieber Freund?“ erwiderte Jener. „Wir leben doch nicht mehr in den Zeiten Lessing's! Heutzutage haben wir Wichtigeres zu thun, als uns um ein im Grunde so gleichgiltiges Ding wie das Theater zu kümmern. Der Kampf ums Brot bedrängt uns von Tag zu Tag schwerer, und können wir uns ja manchmal eine kostbare Minute abringen, so gehört sie der Politik, der Zeitung, die doch sicherlich wichtiger ist als das Theater.“ „Und doch,“ sprach ich, „war die Theaterlust nie größer als in der verflossenen Saison, doch haben mit ein paar Ausnahmen alle Berliner Theaterdirectoren ihre Cassen und Säckel bestens gefüllt.“ — „Gewiß, das gebe ich ja gern zu, nach des täglichen Kampfes Drang und Mühen sehnen wir uns Abends nach einer kleinen Erholung; wir wollen uns zerstreuen, alles vergessen, uns in eine ganz andere Umgebung versetzen, die uns mit keinem Zuge an unsere Tagessorgen

erinnert, wir wollen andere Menschen um uns, vor uns sehen, lachen: darum gehen wir in's Theater. So sind wir auch ein dankbares Publikum, denn wir wägen wirklich nicht so scharf ab, ob Alles, was wir sehen, genau mit den ästhetischen und technischen Gesetzen der Dicht- und Schauspielkunst übereinstimmt; wenn es nur einigermaßen genießbar ist, nehmen wir, was man uns bietet, wofern es unsere Gedanken vom alltäglichen Kampfe um's Dasein ablenkt, unsere Heiterkeit erregt. Aber über das Theater lesen ... nun ja, die Recensionen der Tagesblätter, die uns sagen, ob wir uns bei dieser oder jener Vorstellung amüsiren ... aber wozu eine ganze, umfangreiche Schrift darüber? Wir empfinden kein Bedürfniß nach einer solchen. Wozu wollen Sie uns unser Vergnügen am Theater vergällen? Wozu uns auseinandersetzen, wie schlecht es ist? Daß dies und jenes im Einzelnen vielleicht besser sein könnte, daß der Chargenspieler am „Deutschen Theater" nicht genügt, die Decoration im Schauspielhause eine Auffrischung verdient, diese Schauspielerin für jene Rolle schon zu alt ist — ja, das sagen wir uns selber, wozu es uns noch einmal sagen? Im Großen und Ganzen sind wir mit unsern Theatern zufrieden, wir besuchen sie, und da wir die oberste Instanz sind, so ist gegen unsere Entscheidung keine Berufung möglich. Und daß die Schauspieler Ihre Schrift lesen sollten, — das glauben Sie doch sicherlich selbst nicht. Sie wissen besser als ich, wie hochmüthig diese heute auf Alles herabblicken, was nicht mit „zum Bau" gehört, und keinem Andern ein Urtheil zutrauen. Sie wissen, daß diese Sippe nicht belehrt, sondern nur gelobt sein will, denn jeder Mime meint kraft seines angeborenen Genies Alles schon besser zu wissen als die übrige Welt.

Wenn er sagt: „Heut' steht in der Zeitung eine schlechte Kritik,' so meint er eine, in der er getadelt wird, sagt er ‚eine gute', so meint er eine ihn lobende. Also auf diesen Leserkreis haben Sie noch weniger zu rechnen. Ja, wenn Sie sie alle bei Namen nennen und loben würden, dann kauften sie vielleicht das Büchelchen!" So sprach mein Freund, der mir in diesem Augenblick als der Repräsentant der großen Mehrzahl des deutschen Publikums erschien, aber was er sagte, bestärkte mich gerade in meiner einmal gefaßten Absicht. Ich sagte mir, das deutsche Publikum müsse endlich einmal aufgerüttelt werden aus seinem Schlaf, der Sinn für wahre theatralische Kunst, der in ihm fast erstorben ist, müsse wieder erweckt werden, man müsse ihm die Augen öffnen über das, was es alltäglich vor sich sehe. Das deutsche Publikum ist in Theaterdingen denkträg geworden, es hat die ernste Urtheilsfähigkeit verloren, welche das einer früheren Zeit besaß. Man muß ihm zeigen, daß es in Wirklichkeit im Theater schläft, sonst bildet es sich ein, es unterhalte sich köstlich. Man muß ihm sagen, daß das Lachen, welches oft die Räume der Theater durchhallt, ein ironisches Lachen über die Albernheiten ist, die man ihm zu sehen zumuthet, sonst ist es der Ansicht, es sei ein Lachen des wirklichen, humorreichen Behagens. Und ich glaube, in dieser Hinsicht auf den Dank des Publikums rechnen zu dürfen, denn nur schwache Seelen können es nicht ertragen, daß man ihnen eine Illusion raube; wem es Ernst um eine Sache ist, wird jedes fremde Urtheil mit Vergnügen und Interesse entgegennehmen, auch wenn er demselben in keiner Weise zustimmen kann.

Mir ist freilich sehr wohl bewußt, daß das Theater

im öffentlichen Leben nicht mehr den Platz einnimmt, der ihm früher beschieden war, daß es denselben längst an die Politik und die sociale Frage abgegeben hat. Das liegt in den Zeitverhältnissen, das ist nicht zu ändern, und ich wäre der letzte, der es bedauerte. Auch mir ist die Frage des Branntweinmonopols oder der orientalischen Wirren, die Vorlage eines neuen Altersversorgungsgesetzes wichtiger, als die Première eines Blumenthal'schen Stückes. Von den ersteren hängt das Wohl und Wehe von Tausenden ab, von dem Ausfall des letzteren höchstens das des Theaterdirectors und des Verfassers. Aber so ganz aus der Welt leugnen läßt sich die Kunst doch nun einmal nicht, und keine Zeit, selbst die materiellste nicht, wird ihrer entbehren können, wenn sie auch ihre Stelle erst hinter den großen, zeitbewegenden Fragen der Politik und des öffentlichen Lebens erhalten wird. Diese Stelle aber muß sie festhalten, ganz darf sie von ihrer einstigen weltbeherrschenden Höhe nicht herabsinken, zum bloßen Gegenstande der gesellschaftlichen Unterhaltung darf sie nie werden. Früher, als noch das freie Wort in Versammlungen und Zeitungen geknechtet und geknebelt war, als die Völker noch gutmüthig genug waren, bedingungslos auf die Erbweisheit ihrer angestammten Fürsten zu schwören und auf jede Antheilnahme an der Regierung und der Regelung der socialen Verhältnisse der Staaten zu verzichten: da konnte es geschehen, daß eine Tänzerin die Geschicke eines Landes lenkte, daß das erste Auftreten einer neuen Liebhaberin den Gegenstand wochenlanger Aufregungen in einer Residenz bildete. Das Theater war ja der einzige Ort, an dem die Gesammtheit als solche ihre Stimme zur Geltung bringen konnte, es war das

einzige öffentliche Interesse, bei welchem es dem Volke erlaubt war, mitzuentscheiden, sein Votum abzugeben, anzunehmen oder zu verwerfen. Heute haben wir Geschworenengerichte und Parlamentswahlen. Als Caroline Bauer ihr Engagement am „Königstädtischen Theater“ in Berlin aufgeben wollte, erschien bei ihr eine Deputation, aus den angesehensten Bürgern Berlins bestehend, an ihrer Spitze kein geringerer als Professor Graefe, welche sie bat, doch nicht der Residenz den Rücken zu kehren, ihr die Sympathie aller Berliner ausdrückte und eine Vermittelung ihres Engagements am Königlichen Theater versprach. Würde heute Geh. Rath. Virchow in ähnlichem Falle zu Fräulein Jürgens gehen und für sie eintreten? Ich glaube kaum, daß ihm — außer seiner wissenschaftlichen Thätigkeit — seine Beschäftigung in der Stadtverordnetenversammlung, in den Parlamenten und ihren verschiedenen Commissionen dazu Zeit oder auch nur das nöthige Interesse übrig ließe.

Dennoch nimmt das Theater noch immer eine keineswegs unbedeutende Stellung ein. Noch immer ist die Schauspielkunst diejenige, welche am meisten und tiefsten auf die Masse wirkt, welche Wirkungen erzielen kann, wie so nachhaltig und tief keine andere. Auf ein einzelnes, in ästhetischer Hinsicht besonders fein organisirtes Wesen kann eine Sinfonie, ein Gemälde, eine Statue, vielleicht mächtiger wirken, als eine Shakespeare' Tragödie, ja auf ein mit reicher Einbildungskraft begabtes Individuum kann sogar die Lectüre der letzteren gewaltigeren Eindruck ausüben als die stets mehr oder minder unvollkommene Darstellung — darum bleibt aber doch die Schauspielkunst die volksthümlichste und wirksamste aller Künste. Und darin erblicken wir nur eine That der

ausgleichenden Gerechtigkeit der Natur, denn da ihre Schöpfungen nicht dauern, wie die der bildenden Künste, sondern im Augenblick entstehen und vergehen, so mußte ihr eine um so stärkere ästhetisch-moralische Augenblickswirkung verliehen werden, um sie nicht hinter den Schwesterkünsten zurückstehen zu lassen. Niemand von uns Söhnen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist mehr so naiv, zu glauben, daß das Theater eine moralische Anstalt sei, daß dasselbe unmittelbar wirkenden Einfluß auf die Sittenverbesserung der Menschen im Einzelfalle haben könne. Keiner, der einen Mordplan in seinem Herzen herumträgt, würde durch eine Vorstellung von Shakespeare's Macbeth von der Ausführung zurückgehalten, sondern möglicherweise eher im Gegentheil darin bestärkt werden, kein jähzorniger und eifersüchtiger Ehegatte, den man in eine Othello-Vorstellung schickte, würde durch dieselbe zur Milde, zur genauen Prüfung der vermeintlichen Schuld seines Weibes bewogen werden. Ebenso bekannt ist die Anekdote von jenem Geizhalz, der der Vorstellung von Molière's Meisterdrama beiwohnte und sich königlich über den dummen Narren von Harpagon amüsirte, ohne nur zu ahnen, daß er da oben sein Spiegelbild vor sich sehe. Dennoch wird kein Vernünftiger den bildenden und erziehlichen Einfluß des Theaters im Allgemeinen wegleugnen: wie jede Kunst, so wirkt auch das Theater, wenn es sich auch im Einzelfalle nicht nachweisen läßt, erhebend und bildend, oder je nach Umständen verderbend und zersetzend auf den Charakter ein. Und wäre das Theater nichts anderes, als das beliebteste, besuchteste und einflußreichste aller öffentlichen Vergnügungen, so müßte ihm schon darum die größte Beachtung seitens der Gebildeten zu Theil werden, denn

Niemand wird leugnen, daß gerade die Vergnügungen der Allgemeinheit auf den Stand der öffentlichen Sittlichkeit, die Entwicklung und Fortbildung aller im Volke lebenden Grundbegriffe, auf die Bestrebungen und Verhältnisse der Einzelnen, auf die Geschmacksbildung der Masse die größte Einwirkung haben, und deshalb vom Standpunkte der Gesellschaftswissenschaft und der Volkswirthschaft aus das eingehendste Studium verdienen. Es muß sowohl denen, welchen es mit der Kunst an sich, wie denen, welchen es mit den öffentlichen Zuständen und den angeführten Verhältnissen des Volkes Ernst ist, daran liegen, möglichst zahlreiche gute Theater im Lande zu haben, denn es ist entschieden besser, daß der gemeine Mann gute Theatervorstellungen besucht, als schlechte Häuser, Branntweinspelunken, öffentliche Bälle und dergleichen, und daß auch den Gebildeten künstlerisch geläuterte Theatergenüsse geboten werden, die auf ihre Geschmacksentwickelung von Vortheil sind und sie nicht selten von anderen, theureren und minder bildenden Vergnügungen abhalten. Warum soll man sich nicht auch in gebildeten Familien sagen: „Ah bah, gehen wir heut' lieber in's Theater, zu einer guten Vorstellung, statt daß wir auf den theuren Ball gehen, der uns an Toilette und Kleinigkeiten das Sechsfache kostet und wo wir uns nur langweilen, od r statt daß wir bei Onkel Ferdinand zusammenkommen und Hazard spielen, wobei wir uns nur ohne Nutzen aufregen und unser Geld zwecklos verlieren! Im Theater amüsiren wir uns besser." Wenn das Theater aber in dieser Richtung segensreich und mit Erfolg wirken soll, muß es billig und gut sein — billiger und besser als jetzt! Wie viele Theile unserer Gesellschaft haben sich vom

Theater abgewendet, weil es ihren Bedürfnissen nicht mehr genügt, weil es sie langweilt, weil sie in demselben nichts von den großen Fragen finden, welche unsere Zeit bewegen, sondern nur kleinlichen Abklatsch des allergewöhnlichsten uninteressanten Alltagslebens! Sie würden es — und ein großer Theil nicht nur des sogenannten gebildeten Publikums, sondern auch des „Volkes" mit ihnen — viel eifriger und begeisterter besuchen, wenn sie daselbst angeregt würden, weiter über die großen Fragen und Probleme nachzusinnen, von welchen unsere Zeit voll ist, und die uns auf Schritt und Tritt entgegentreten, wenn sie dieselben zu künstlerisch componirten Motiven und Handlungen gestaltet sich vor ihnen entwickeln sähen und zu neuen Lösungsversuchen geführt würden. Aber kann man von einem gebildeten Manne verlangen, daß er sich das banale Zeug mit Genuß anschauen soll, welches sich auf unseren Bühnen breit macht? daß er die unnatürliche und übertriebene Darstellungsweise, wie sie auf den meisten unserer Bühnen herrscht, als Nachahmung der schlichten und keuschen Natur annähme, welche doch die Kunst sein soll? Nimmermehr! Und so meine ich, daß eine Schrift, welche sich mit jenen Mißständen beschäftigt, sie im Einzelnen nachweist, ihre Ursachen aufdeckt und Mittel und Wege zur Beseitigung und Verbesserung derselben darzulegen versucht, daß eine solche Schrift nicht geringere Beachtung seitens aller Kreise verdient, seitens des Socialpolitikers, des Staatsmannes, des Nationalökonomen, des Künstlers, des Gelehrten, des Kaufmannes, des Arbeiters, als Schriften über die Besteuerung des Branntweins, die Zulassung der Realschulabiturienten zum medicinischen Studium oder die Einführung des directen Wahlsystems in Preußen.

Daß die Mißstände, von denen ich spreche, keine localen sind, daß die Behauptungen von dem Bestehen eines Theaterelends in Deutschland begründet sind, lehrt ein kurzer kritischer Rundblick über die deutschen Bühnen. Er zeigt, wie traurig es in Deutschland mit dem Theater aussieht. Ueberall Mißwirthschaft, Rathlosigkeit, Thatlosigkeit, langsames Dahinholpern in den ältesten, ausgefahrensten Geleisen der Routine, materieller oder künstlerischer Bankerott, nirgends eine freie, frische, gesunde Regung, nirgends ein geniales Erfassen der Bedürfnisse der Zeit, ein Streben nach dem Wahren, Guten, Neuen. Nach Novitäten hascht man, nicht aber nach den nothwendigeren Renovationen der Bühnenverhältnisse und der dichterischen Production. Schauen wir uns doch um, wie es auf den vornehmsten und renommirtesten deutschen Bühnen aussieht.

Wien galt lange Zeit unbestritten für die erste deutsche Theaterstadt, aber wie Recht hatte unlängst Herr Müller-Guttenbrunn mit dem elegischen Seufzer: „Wien war eine Theaterstadt." Die unglücklichen politischen Verhältnisse in Oesterreich, die Bemühungen der Czechen, Magyaren, Kroaten, ihre Nationalitäten und Provinzen zur Geltung zu bringen, Wien allmählich immer mehr zu decapitalisiren, drängen das deutsche Element und damit auch die deutsche Kunst, das deutsche Theater von Jahr zu Jahr, auch in Wien selbst, zurück; und was diese übrig lassen, vollendet die Unfähigkeit und Gleichgültigkeit des größten Theiles der Deutsch-Oesterreicher. Sie haben es möglich gemacht, daß den deutschen Theatern in Pest und Prag die städtischen Subventionen entzogen wurden und die erstere dieser Bühnen zu einem Provinzialtheater zweiten Ranges herabsank.

Seit Laube's Rücktritt von der Bühne, dem Tode der genialen Gallmeyer und verschiedenen andern unglücklichen Ereignissen geht Wiens Theaterleben von Jahr zu Jahr rückwärts. Auch das vielgepriesene Burgtheater, lange die vornehmste Stätte deutscher Bühnenkunst, ist von diesem Rückgange nicht ausgenommen. Niemand wird behaupten, daß Adolf Wilbrandt seine Aufgabe als Leiter eines solchen Kunstinstituts erfüllt habe. Er mag ein recht feinsinniger Novellist sein, aber zum Theaterdirector fehlt ihm Alles: Schneidigkeit, Energie, Gewandtheit, sicherer Blick im Erkennen junger Talente. Das Repertoir des Burgtheaters bewegt sich in den ausgefahrensten Geleisen, kaum daß neben dem Herrn Director selbst noch ein anderer neuerer Autor zum Worte kommt. Das Deficit der Kassen — im Burgtheater, das früher die glänzendsten Ueberschüsse gewährte! — wird immer drohender, die Schauspieler treiben, was sie wollen. Die glänzenden Sterne des Instituts werden alt und älter, aber um so zäher hängen sie an ihren Rollen und ließen sich eher tödten, als daß sie eine davon an eine jüngere Kraft abgäben; Sonnenthal spielt seine jugendlichen Bonvivants mit immer zunehmendem Schmeerbauch, und auch das Organ der Wolter hat schon gelitten, Frau Mitterwurzer nimmt bedenklich ab, und auch die geniale Frau Hartmann bleibt nicht ewig jung. Von den jüngeren Kräften schweigt man am liebsten ganz; es ist unglaublich, welche Talentlosigkeiten dem Burgtheater als durch „höhere Protection“ engagirte Mitglieder angehören und auf dem geheiligten Boden desselben große Rollen zu spielen sich erkühnen. Nicht einmal die Einheit des Stils der Darstellung, die früher das Burgtheater so groß machte,

wird mehr gewahrt, die jüngeren Mitglieder sprechen ganz anders, viel langsamer, schwerer, unnatürlicher, als die älteren, wie ich bei meinem letzten Wiener Aufenthalt mit Erstaunen bemerkte. Das Einzige, was das Burgtheater für sich anführen kann, ist, daß es manchmal dem Fräulein Hohenfels, jetzt der ersten weiblichen künstlerischen Kraft im jugendlichen Fache an der ganzen deutschen Bühne, Gelegenheit giebt, das Publikum durch ihre fortreißende Laune, ihre herrliche Genialität zu erfreuen, und daß Herr Baumeister, der natürlichste deutsche Schauspieler, dort endlich zu voller Entfaltung seiner Talente gekommen ist, — aber dies ist, wie gesagt, auch das einzige Lob, das man dem jetzigen Burgtheater geben kann, und wie schwer ist es jenen beiden geworden, sich trotz aller Cabalen so weit emporzuarbeiten! Sonst sind von bedeutenden jüngeren Kräften noch Frl. Wessely und Frl. Barsescu zu nennen, begabte und schöne Liebhaberinnen. Aller übrige „Nachwuchs“ ist trostlos. In der Person eines Herrn Reimers glaubt man ganz neuerdings ein großes Talent entdeckt zu haben, ich kann es nicht beurtheilen, da ich den Herrn nie spielen gesehen. Von einem Erziehen, einem gedeihlichen Fördern junger dramatischer und schauspielerischer Talente, einem modernen, gesunden, vernünftig zusammengestellten Repertoir ist da keine Rede. Immer die Classiker und wieder die Classiker und höchstens einmal ein Pariser Ehebruchsdrama oder ein Stück des Directors. Von dem neuen Burgtheater erwarte ich gar nichts, es ist ein prächtiger, kolossaler Steinhaufen, für die Kunst bedeutet seine Erbauung nicht den kleinsten Fortschritt. Die jetzigen Kräfte werden, wenn sie dort einziehen, mit ein Paar Ausnahmen, Greise sein, von denen eine neue Blüthe-

periode des Theaters für Wien nicht erwartet werden darf. Mit den übrigen Theatern geht es noch schneller bergab. Die Operette wird immer schlechter in Wien, das Karltheater ist eine Ablagerungsstätte für alles Schlechte geworden, was auf den übrigen Bühnen nicht aufgeführt wird. Die erbärmlichsten Pariser Schwänke werden dort zum Besten gegeben. Als ich diesem mit so großen Hoffnungen und Posaunenstößen unter der jetzigen Direction in's Leben gerufenen Unternehmen vor zwei Jahren in meiner Schrift: „Herr L'Arronge und das Deutsche Theater“ einen kläglichen Ausgang prophezeihte, war man in Wien höchst entrüstet über meine Keckheit — heute hat mir der Ausgang Recht gegeben. So schlimm steht es heute mit dem Theater in Wien, daß die besten Schauspieler Wiens sich immer ernstlicher anschicken, die „erste deutsche Theaterstadt“ zu verlassen; Felix Schweighofer gehört für diesen Winter einer Berliner Bühne an, Alexander Girardi schielt schon längst mit einem Auge nach Berlin.

Die sonstigen österreichischen Bühnen können gar nicht in Betracht kommen, höchstens Prag, wo Herr Angelo Neumann seit einiger Zeit mit Erfolg thätig ist. Herr Neumann ist ein guter Routinier, der es namentlich vortrefflich versteht, die Trommel der Reclame für sich in Bewegung zu setzen (woraus ihm übrigens kein vernünftiger Mann auch nur den leisesten Vorwurf machen wird), aber von Genialität zeigt sich bei ihm doch nur wenig. Er ist ein guter Geschäftsmann, er versteht die Mache, aber man zeige mir eine wirklich bedeutende originelle künstlerische That, die er ausgeführt — eine ursprüngliche Künstlerkraft, die er eingeführt, der er zu Erfolgen verholfen, ohne sie in unkünst-

lerischer Weise auszubeuten und ihr Talent zu ruiniren, wie das der zu früh verstorbenen Reicher-Kindermann. Immerhin will ich gern zugeben, daß Herr Neumann noch immer einer von unsern „besseren“ Bühnenleitern ist. Er führt wenigstens das Gute aus (wie z. B. die Wandervorstellungen der Nibelungen), wenn er die absolute, zweifellose Gewißheit hat, seine Casse dabei zu füllen und für seine Reclame zu sorgen, und wofern er das Gute überhaupt erkennt: aber er bemüht sich nicht, es aufzusuchen.

Nicht besser als in Oesterreich sieht es im deutschen Reiche aus, obgleich dieses seiner ganzen Entwickelungsgeschichte nach für eine Blüthe des Theaters weit mehr organisirt ist, als Oesterreich. Dieses hat oder hatte lange Zeit hindurch sein Wien als einzige Hauptstadt, daneben noch ein paar halb deutsche Provinzialhauptstädte, in denen sich allenfalls ein mittelmäßiges Theater halten konnte. Deutschland zerfiel eine Anzahl Jahrhunderte hindurch in viele kleinere Reiche, jedes derselben hatte seine Hauptstadt, und jeder kleine Fürst, der auf dem Felde der Politik keine allzu bedeutende Rolle zu spielen vermochte, setzte seinen Stolz darein, sich, seinem Hofe und seinen Bürgern ein gutes Theater zu bieten und so wenigstens seiner Hauptstadt eine gewisse Anziehungskraft zu verleihen. So entstanden die zahlreichen kleinen deutschen Hoftheater, an denen die Darstellungskunst mit Eifer und Ernst zumeist unter persönlicher Antheilnahme des Herrschers an der Leitung der Bühne gepflegt wurde — ein nicht hoch genug zu schätzender Segen für das deutsche Theater. Auch hat Deutschland nie eine einzige anerkannte Hauptstadt gehabt, welche wie Wien oder Paris für die Entwickelung der Kunst und des

künstlerischen Geschmackes im Lande maßgebend war; jede größere Provinzialstadt schuf sich ihr eigenes Theater nach ihrem eigenen Geschmacke, ohne sich daran zu kehren, wie man in Berlin über dasselbe dächte. Dieser Umstand war eben so vortheilhaft für das Erstarken und Aufblühen der einzelnen stehenden Bühnen, für die Entfaltung eines ungemein reichen, mannigfaltigen Theaterlebens, wie es kaum ein zweites europäisches Land in ähnlichem Maße besitzt, als nachtheilig für die Geschmacksbildung des deutschen Publikums, dem feste Grundsätze vollständig fehlten, das nie zu einer einheitlichen nationalen Geschmacksrichtung kommen, und daher auch nie eine wirklich nationale Bühne, ein nationales Drama besitzen konnte. Denn nationale Eigenart auf allen Gebieten ist nur möglich bei hervorragender Centralisation, das Gegentheil führt — in der Kunst wenigstens — wohl zur Verbreiterung derselben, ruft eine gewisse flache allgemeine ästhetische Durchschnittsbildung hervor, wie sie centrâlisirt eingerichtete Länder nie so allgemein erwerben können, aber es verhindert das Erstehen einer einheitlichen, von der Hauptstadt ausgehenden eigenartigen nationalen Kunstrichtung. So kam es, daß ein Drama, welches in Hamburg den rauschendsten Beifall erzielte, in Breslau ausgepfiffen wurde, so daß den Frankfurtern nichts übrig blieb, als ihm einen Achtungserfolg zu bereiten, denn die guten Leute hätten in ihrem deutsch-schildbürgerlichen Particularismus gefürchtet, für die Affen der Breslauer oder Hamburger gehalten zu werden, wenn sie dem Urtheil derselben gefolgt wären und sich kein eigenes, abweichendes gebildet hätten. Lieber thaten sie dem Dichter ein Unrecht. Der Einfluß Berlins ist heute glücklicherweise bereits ein der-

artiger, daß ein theatralischer Erfolg in Berlin beinahe ausschlaggebend für das Reich ist, allein noch immer wird es in den Zeitungen als besonders denkwürdig angezeigt, wenn ein Stück, das in Berlin gefallen hat, auch bei seiner ersten Vorstellung in Danzig oder Stuttgart Beifall findet.

Die Berliner Theater-Verhältnisse sind aber ebenfalls recht trauriger Art. Nicht etwa hinsichtlich der Ertragsfähigkeit, — denn ungefähr fünfzehn größere und kleinere Bühnen prosperiren mit ein paar Ausnahmen ganz ausgezeichnet, während sich in Wien keine sechs halten können — sondern im Hinblick auf die künstlerische Bedeutung derselben.

Von dem Schauspielhause spricht man am besten, wenn man von ihm schweigt. Niemand bezweifelt, daß der jüngst verstorbene Botho v. Hülsen, der 35 Jahre hindurch die Leitung desselben inne gehabt, ein schneidiger Cavalier vom Wirbel bis zur Zehe gewesen, und auch von dem jetzigen Intendanten, dem Grafen Hochberg, gilt ein gleiches — allein von dem Leiter der 5 besten Hofbühnen Deutschlands verlangt man doch etwas mehr, als daß er in 35 Jahren ein „geregeltes Dienstverhältniß" schafft. Wir geben gern zu, daß der Leiter einer großen Hofbühne, wie nun heute einmal die Verhältnisse liegen, eine Menge von Rücksichten zu nehmen hat, welche seine künstlerische Thätigkeit schwer beeinträchtigen, — Umstände, unter denen auch Wilbrandt sehr zu leiden hat — doch lassen ihm diese Rücksichten noch immer mehr Spielraum zur Berücksichtigung der zeitgenössischen Production, zur künstlerisch vollendeten Einübung der Stücke, als dies im Schauspielhause zu Berlin geschah und geschieht. Herr von Hülsen hatte vollständig Recht, dem werthlosen französischen Schund von Labiche, Dumas und Consorten sein Theater zu verschließen, unverantwortlich

2*

aber war es, auch Augier und Sardou, Ibsen, Björnson, Lindner, Wildenbruch u. s. w. ganz oder zum Theil auszuschließen, Richard Wagner so spät als möglich anzuerkennen. In den Traditionen der classischen Zeit aufgewachsen, war Hülsen Herz und Kopf für den Geist der modernen Zeit, des Realismus verschlossen und daran ging er unter. Es war nicht mehr der Geist, es war ein Gespenst, ein revenant der classischen Periode, das in seiner Person durch das moderne Kunstleben ging. In den Vorstellungen machte sich eine Schläfrigkeit und Gleichgiltigkeit seitens der Darsteller bemerkbar, die uns immer das Wort jenes Wieners über die Berliner Hofschauspieler in Erinnerung bringt: Es sind Beamte, die Komödie spielen. Greise spielen noch jetzt die Bonvivants, und Mütter erwachsener Söhne, welche selbst schon in ersten Fächern an der Bühne wirkten, die jugendlichen Liebhaberinnen. Von Lust und Liebe zur Sache ist in diesen Vorstellungen nichts zu bemerken, die Herrschaften sprechen ihre Rollen herunter, als wären sie dazu commandirt. Die Decorationen scheinen aus dem vorigen Jahrhundert, die Kostüme aus einer Maskenverleihanstalt für die Bewohner des Landsberger Thorbezirks zu stammen. Von historischer Richtigkeit keine Spur. Spielte doch in der neuen Oper „Donna Diana“ Frl. Lola Beeth die Titelrolle in zwei — modernen Balltoiletten.

Ueber den neuen Intendanten, den Grafen Bolko von Hochberg, muß ich mich natürlich noch jedes Urtheils enthalten; denn es ist klar, daß er in 6 Wochen nicht Uebelstände ausrotten kann, die seit Jahrzehnten feste Wurzel geschlagen haben. Graf Hochberg müßte eine Reform an Haupt und Gliedern einführen, mit wenigen Ausnahmen

das ganze alte Personal durch ein neues ersetzen, und zwar nicht nur das künstlerische, sondern auch das technische, damit gewisse Hülsen'sche Creaturen endlich verdrängt würden, die bisher zu lange zum Schaden der Kunst ihre einflußreichen Stellungen inne gehabt. Auch die Anstellung eines neuen frischen Dramaturgen für das Schauspielhaus thut Noth. Dies Alles aber, besonders Personalreformen, erfordert vor Allem Zeit — wer im Besitze ist, läßt sich schwer aus demselben drängen, und die neuen Genies laufen auch nicht so auf der Gasse herum. Darum ist's billig, daß man dem Grafen Hochberg ein, zwei Jahre Zeit läßt, seine Reformpläne wenigstens in der Anlage kund zu thun, bevor man ein Urtheil über dieselben wagt. Doch dies mag immerhin ausgesprochen werden, daß er dem Anschein nach den allervortrefflichsten Willen mitbringt. Die Anrede, die er kürzlich an das Personal des Schauspielhauses gehalten, beweist, daß er einen der vielen wunden Punkte des letzteren mit Scharfblick erkannt hat — die schauderhafte Vermengung aller möglichen Dialecte, die sich hier ganz ungescheut breit machen. Wie oft haben wir selbst nicht dagegen geschrieben. Dieser Ansprache können wir nur von Herzen „Bravo!" zurufen. Auch für die Verbesserung von Decorationen und Requisiten hat Graf H. schon in den wenigen Wochen Manches gethan. Also denn Glück auf zum Reformwerk! Weniger will mir der Befehl an die Musiker des Opernhauses gefallen, allabendlich im Frack und weißer Binde zu erscheinen. Macht gute Musik, ihr Herren, und es soll uns gleichgiltig sein, ob ihr in Courhosen oder Wadenstücken, im Galafrack oder in Lodenjoppen in's Orchester kommt.

Das vielgerühmte „Deutsche Theater" hat in nichts die

Erwartungen erfüllt, die man an dasselbe knüpfte. Der Autor, der hier zur Aufführung gelangen will, muß entweder todt oder Hausfreund des Herrn L'Arronge oder Theaterkritiker einer Berliner Zeitung sein, er muß Shakespeare oder Schiller, Lindau, Lubliner, Blumenthal oder Rheinisch heißen, sonst hat er keine Aussichten, sein Stück am „Deutschen Theater" aufgeführt zu sehen. Nun, die genannten Herren, namentlich die ersten beiden, haben ja sehr viel Schönes geschrieben, aber man hat doch das Bedürfniß, auch einmal die Werke Anderer von der Bühne herab zu hören, wirklich lebenswahre Darstellungen der modernen Verhältnisse sich vor uns entwickeln zu sehen oder sich über eigenartige moderne Talente, wie Fitger, Bulthaupt, Nissel, Anzengruber u. a. aus eigener Bühnenanschauung ein selbstständiges Urtheil zu bilden, was heute in Berlin zu den Unmöglichkeiten gehört. Die Darstellung am „D. T." verdeckt durch einen schreienden, stillosen Prunk, eine aufdringliche, nicht selten geschmacklose Farbenpracht die inneren Mängel und Schwächen ihrer Einzelleistungen, und dem Ganzen fehlt der Hauch der Vornehmheit und Noblesse, und eine grundfalsche Auffassung des Wesens des Realismus greift hier immer mehr um sich. Das Ganze ist nichts mehr als eine neue, nicht einmal verbesserte Auflage des alten Wallnertheaters, wie ja die besten Kräfte des Personals dem letzteren entnommen sind. Wir kommen später auf diese Punkte noch im Einzelnen zurück. Im Uebrigen soll gern anerkannt werden, daß noch Niemand der Welt so geschickt und mit soviel Aufgebot origineller Reclame Sand in die Augen zu streuen verstand, als der Director des „D. T." Und das ist heutzutage gewiß auch ein Verdienst. Herr L'Arronge ist der Barnum der

deutschen Bühne. Das „Residenztheater“, das manchmal vortreffliche Vorstellungen und höchst glückliche Inscenirungen bringt, vernachlässigt die deutsche Dichtung vollkommen und lebt nur von Frankreich und zwar von dem ausgesucht schlechteren Theil der französischen Production. Das Wallnertheater zerfällt von Tag zu Tag mehr in sich selbst, die alte Berliner Posse ist, wie der seichte, witzlose Kern beweist, mit dem sich das Centraltheater behilft, im Begriff, auszusterben, eine eigenartige Berliner Operette will sich immer noch nicht entwickeln, trotz mancher Anstrengungen, die Herr Raida u. a. gemacht haben. — Kurz, überall, wohin wir in Berlin blicken, Trostlosigkeit, Verfall der alten Kunst ohne Hoffnung auf eine neue; Herrschaft der dreisten Unfähigkeit, die sich nur durch die Kunst der Reclame behauptet, Schlendern in der veralteten Bureau- und Regiestuhlroutine, kein einziger neuer fruchtbarer Gedanke, kein Raum für die Entfaltung und Fortbildung eigenartiger, moderner Talente, und diese letzteren selbst nur in geringer Anzahl vorhanden. Und nirgends, wohin wir in Deutschland blicken, sieht es besser aus, nicht an den Hof-, nicht an den großen Stadttheatern. In München, das sich so gern die erste Kunststadt Deutschlands nennen hört, hält Possart die Zügel in Händen, ein Mann, der nie in seinem Leben etwas anderes gewesen, als ein Virtuose, dem es stets nur darauf ankam, sich selbst mit möglichst viel Bumbum und Trara in Scene zu setzen, dem Kunst und Poesie vollständig gleichgiltige Dinge waren, und der nebenbei als Schauspieler die Unnatur und Manierirtheit in eigener Person ist. Man könnte mit Recht behaupten, Herr P. sei eigentlich gar nicht Schauspieler, sondern Sänger, denn wenn er einen

Monolog oder eine längere Rede spricht, so klingt es, als sänge er eine Arie, und im Dialog erscheinen uns seine Reden wie Recitative. Daneben bewundert man Frau Clara Ziegler, welche sich seit einer Reihe von Jahrzehnten umsonst bemüht, der Welt weiß zu machen, sie sei eine Künstlerin, sie, die in jedem Satze, den sie auf der Bühne spricht, verräth, daß sie wie ein Papagei nachspricht, was man ihr eingetrichtert hat, daß sie absolut nicht den Sinn ihrer Worte versteht. Und man nenne mir das deutsche Theater, an dem bessere Zustände herrschen. Sieht es vielleicht in Stuttgart, in Karlsruhe besser aus? Ueberall dasselbe veraltete Repertoir, dieselbe ablehnende Kühle gegen bedeutende Neuheiten, gegen junge Talente, dasselbe Kunsthandwerk, das nach der alten Schablone geübt wird. Und wo sind die einstigen Glanzzeiten der Bühnen von Mannheim und Weimar? Ihr goldenen Stätten, auf denen einst unsere Classiker ihre ersten Erfolge errungen, die schönsten Perlen ihrer Dichtungen zur ersten Aufführung gebracht haben, kein Dalberg, kein Göthe leitet euch mehr. Nüchtern und öde seid ihr geworden, eisiger Frost liegt über den Brettern, da einst warmes Leben zauberhaft webte, und in den Nächten lange nach Schluß der Vorstellungen vernimmt man wohl ein leises Wehklagen und Schluchzen in den leeren Räumen des Parterre und zwischen den Coulissen: die Geister der Vorzeit sind's, die unter einander Klage erheben um die entschwundene Herrlichkeit der klassischen Tage und die moderne Oede. Wer ist heute noch so naiv, zu glauben, daß von Meiningen aus, wie man einst vermuthete, die Reformation der deutschen Bühne ausgehen würde? Jene schönen Zeiten, da hier ein neues, gesundes Leben zu erwachen schien,

da wir die Dramen Lindner's, Fitger's in vollendeten Darstellungen über die Bretter gehen sahen, haben sich längst als unfruchtbar und zukunftslos erwiesen. Aus dem wandernden Hoftheater scheint nichts als ein vazirender Theatercircus zu werden, der seine schönen Decorationen, seine noch immer glänzenden Inscenirungen in allen größeren Städten zur Schau stellt, von künstlerischer Einsicht aber ist in den Darstellungen der einzelnen Rollen, in der Auswahl der Stücke keine Spur mehr zu finden. Geld verdienen und zwar nichts als Geld verdienen, heißt jetzt auch hier die Losung. Die Freude, auch einmal bei festlicher Gelegenheit dem Genius Ibsens eine Huldigung dargebracht zu sehen, wird vergällt durch die Betrachtung, daß er diese Ehre mit einem — — Lindau und Voß theilen muß!

Vom Dresdner Hoftheater gilt ungefähr, was man vom Wiener Burgtheater sagen kann. Es besitzt einen Stamm vortrefflicher alter Mitglieder, Frl. Berg, Fr. Bayer, Frl. Pauline Ulrich, Hrn. Porth, Hrn. Jaffé. Der jüngere Nachwuchs ist jedoch mit nur vereinzelten Ausnahmen (wie Herr v. d. Osten, welcher in einigen Rollen höheren Stiles, wie Coriolanus, Manfred 2c., gediegene Leistungen bot) ungenügend. So fehlt z. B. schon seit Jahren eine jugendliche Liebhaberin für die Tragödie und seit dem Abgange des Herrn Matkowsky ein befähigter jugendlicher Held. Die Oper übertrifft das Schauspiel. Die Ausstattung ist glänzend, zum mindesten prunkend. Die äußeren Mittel sind in Hülle und Fülle vorhanden, eine frische, realistische Brise könnte hier vielleicht gesundes Leben erwecken. Immerhin ist das Dresdner Hoftheater noch eine der besten Bühnen Deutschlands. — In Mannheim hatte man auf die neue Aera unter Marterfteig

die größten Hoffnungen gesetzt und setzt sie noch, bis jetzt habe ich freilich von künstlerischen Thaten noch nicht viel gehört. Die Belebungsversuche Grabbe'scher Stücke kann ich beim besten Willen nicht als solche anerkennen. Die größeren Stadttheater in Deutschland befinden sich ebenfalls in völligem Zerfall. Von Frankfurt und Hamburg könnte dasselbe gelten, was ich oben von Prag gesagt habe. Das Hamburger Thaliatheater war zu Cheri Maurice's Zeiten eine Blüthe und Zierde der deutschen Kunst, die Auswahl der darzustellenden Stücke wie die Darstellung selbst war von gleicher Trefflichkeit. Aber der Leiter der Bühne hat sich aus Gesundheitsrücksichten von seinem Werk zurückgezogen und unter der Direction des klugen und geschäftsgewandten und auch sehr bühnenkundigen Pollini, dem nur leider die Kunst gleichgiltige Sache ist, sobald er nicht sehr viel bei ihr verdienen kann, geht das Theater von Tag zu Tag zurück. Doch scheint er sich in der letzten Zeit eines Besseren besonnen zu haben, indem er zwei der genialsten Kräfte der deutschen Bühne, Frau Ellmenreich und Herrn Matkowsky, an sein Theater zu fesseln verstand. Es ist Aussicht, daß mit solchen Kräften das Hamburger Stadttheater schauspielerisch bald seine alte Höhe erklimmen wird. Wie konnte man sich aber am Berliner Hoftheater zwei Künstler solcher Art entgehen lassen! Ich kann unmöglich hier jedes deutsche Hof- und Stadttheater namentlich anführen, was ich von einigen sage, gilt von Allen; nirgends ein frischer, freier, moderner Geist, überall nur Erstarren in der alten, hergebrachten Form, überall dieselbe klägliche Verständnißlosigkeit, die Furcht vor dem Hofe oder vor der Polizei, überall der alte, gute Schlendrian, überall dieselbe mittelmäßige oder

elende Darstellung, in deren Vordergrunde oft dieser oder jener Virtuose steht, allenthalben dasselbe Unvermögen der Zuschauer, Gutes vom Schlechten zu unterscheiden, die gleiche dumpfe, träge Gedankenlosigkeit, bei allen Theilen dieselbe unberechtigte und übertriebene Anbetung der ausländischen Production auf Kosten der einheimischen oder thörichte Ablehnung gegen das Gute aus dem Auslande und Beharren im vaterländischen Philisterthum.

Das ist der gegenwärtige Zustand des deutschen Theaters.

Daß es auf den kleineren Bühnen noch schlimmer aussieht, wird mir jeder glauben. Die Schattenseiten unseres Bühnenlebens treten da noch grober hervor. Neben den neuesten Mißgeburten von Lubliner und Moser figuriren da noch immer fleißig „Die Räuber von Maria-Kulm“ oder die blödesten aller Possen auf dem Spielzettel.

Kein vernünftiger Mensch, dem es Ernst ist mit der Kunst, der in derselben nur ein klein wenig mehr sieht, als flüchtigen Sinneskitzel, dem es nicht gleichgiltig ist, welche geistige Nahrung dem Volke in der so anziehenden und begehrlich machenden Form der theatralischen Aufführung gereicht wird, wird sich der Ueberzeugung verschließen können, daß es so nicht mehr weiter geht, daß hier eine Aenderung eintreten muß, wenn nicht in ein paar Jahrzehnten der Geschmack des Volkes vollständig verdorben sein soll, wenn es nicht in kürzester Frist schon heißen soll: „finis artis!“ Denn daß wir mit mächtigen Segeln auf dieses Ziel zusteuern, kann nicht bezweifelt werden. Hier kann nur genaue und rasche Untersuchung der Ursachen dieser Mißstände zur Erkenntniß der nothwendigen Verbesserungen und Durchführung der-

selben führen. Gehen wir ruhig im alten Schlendrian weiter, lassen wir es zu, daß dem Volke möglichst schlechte, überflüssige und unverdauliche Kost immer wieder und wieder in der schlechtesten Zubereitung geliefert wird, so müssen wir nothwendig dahin kommen, daß der Geschmack und die künstlerische Urtheilsfähigkeit beim Volke wie bei den Gebildeten sich immer mehr und mehr verringern und schließlich gänzlich aufhören oder in ihr Gegentheil, die Freude am Flachen, Unbedeutenden oder Häßlichen umschlagen, daß wir ein Volk von Böotiern erhalten, dem das leiseste Verständniß für geistige Leistungen abgeht, daß unsere Production sich immer mehr und mehr verseichtet und verflacht, daß wir nicht mehr fähig sind, ein großes Kunstwerk, einen großen Bühnenschriftsteller oder Schauspieler hervorzubringen noch zu verstehen, daß unsere dramatische Production, wie sie es jetzt beinahe schon ist, zum Spott aller vorwärts strebenden andern Nationen, zum Beispiel der Skandinavier, wird, daß mit einem Worte unser deutsches Volk, das Volk der „Denker und Dichter" zu einem Volke von Kunstbarbaren wird und die geistige Thätigkeit dem Volke selbst dem Handwerk gleichzustehen scheint.

Es ist merkwürdig, daß von allen denen, welchen das Wohl und Wehe des Theaters aus künstlerischen oder materiellen Rücksichten am Herzen liegt, der Nothstand unserer nationalen Bühne auch in den Hauptpunkten gar nicht bestritten, sondern mit bedauerndem Achselzucken in der Regel zugegeben wird. Nur will jeder Theil selbst keine Schuld am Unglück des Ganzen tragen, nur will jeder die Schuld auf andere am Werke mitschaffende Theile abwälzen und von diesen die nothwendige Reform ausgehen sehen. „Ja,"

sagt das Publikum, „wir geben ja zu, daß die meisten neuen Stücke, die wir auf unseren Bühnen zu sehen bekommen, nicht viel taugen, aber was sollen wir thun? Liegt die Schuld an uns? Warum schreiben uns unsere Herren Dichter nicht gute Stücke, welche die Fragen der Zeit behandeln? Wir würden schon hineingehen. Nur dürften sie nicht zu traurig und nicht zu aufregend sein!" — „Die Fragen der Zeit auf der Bühne behandeln?" rufen die Dramatiker mit Hohnlachen aus. „Seid doch so gut und zeigt mir den Theaterdirector, der den Muth haben würde, ein Stück aufzuführen, in dem die sociale Frage oder der Culturkampf behandelt würde? Zeigt uns das Publikum, welches sich dafür interessirte, welches Verlangen darnach trüge, die Art und die Mißstände, von denen es im Leben genug gepeinigt wird, im Spiegelbilde der Bühne, des Abends, wenn es sich harmlos unterhalten will, noch einmal an sich vorüberziehen zu lassen." — „Um Himmels Willen!" schreit der Theaterdirector dem Schriftsteller zu, „Sie wollen mir doch nicht etwa eine socialistische Arbeiterversammlung oder die Vertreibung eines renitenten Geistlichen auf die Bühne bringen? Sind Sie bei Sinnen? Dergleichen weist mir die Censur ja unerbittlich von der Schwelle ab! Wollen Sie mich mit dem Strafgesetz in Conflict bringen? Und selbst wenn ich das Stück durch die Censur brächte; denken Sie, die Aufführung ergäbe einen Theaterscandal in der besten Form. Den muß ich um meines Renommées willen vermeiden! Und wie würde am nächsten Tage die Presse der Socialisten oder Ultramontanen über mich herfallen! Ich wäre ein ruinirter Mann!" So sucht einer immer dem andern die Schuld zuzuwälzen, daß Alles im alten Schlen-

drian bleibt, und keiner wagt einen großen, befreienden Schritt, eine „rettende That", denn jeder fürchtet den andern. Wer aber von ihnen hat Recht, hat Unrecht? Alle haben sie beides in gleichem Maße, ja noch mehr Factoren sind daran betheiligt. Nicht den Fehlern eines einzigen Theiles verdanken wir unser Theaterelend, nicht eine Seite allein darf wegen desselben angeklagt werden. Staatsbehörde und Bühnenleiter, Darsteller und Dichter, Publikum und Presse, sie alle haben ihren wohlgemessenen Theil der Schuld. Versuchen wir uns im Folgenden klar zu machen, in wie fern und bis zu welchem Grade jede Partei an dem Verfall betheiligt ist, und auf welche Weise sie ihr Vergehen wider die Kunst wieder gut zu machen, die übeln Folgen ihres Verhaltens zu beseitigen im Stande ist.

Wir haben schon oben nachgewiesen, daß und welches Interesse der Staat an einem guten Theater im Lande hat. Der Mensch lebt nicht vom Brod allein, er hat auch ein Bedürfniß nach geistiger Nahrung, nach künstlerischen Genüssen. Dies Bedürfniß ist tief in der menschlichen Natur begründet, denn die Kunst ist nichts Zufälliges, keine willkürliche, sondern eine nothwendige Schöpfung des menschlichen Geistes, die mit zwingender Gewalt aus der natürlichen Organisation desselben, aus den geistigen Bedürfnissen des Menschen hervorging. Darum bildet sie einen integrirenden und wichtigen Bestandtheil des öffentlichen Lebens, darum unterliegt sie der Fürsorge, Antheilnahme und Unterstützung des Staates, darum ist die Kunstfrage genau so wichtig und brennend wie die sociale, religiöse oder militärische. Von allen Künsten ist aber die theatralische die, welche der tiefsten und nachhaltigsten Wirkung auf die

große Mehrzahl fähig ist, wie wir oben dargethan haben, daher muß sie ganz besonders der wohlwollenden Antheilnahme und Unterstützung seitens des Staates und seiner Behörden unterliegen. Es genügt nicht, daß diese Antheilnahme sich nur in einer alljährlichen Subvention für das Hoftheater des Landes bethätigt (die noch dazu in manchen Ländern aus der Privatkasse des Monarchen fließt). Eine solche mehr oder minder bedeutende Geldunterstützung ist für nichts zu rechnen, es ist ein Almosen, ein Bettelpfennig, den man der Kunst hinwirft, während dieselbe ebenso sehr Anspruch auf Beachtung und Unterstützung seitens des Staates hat, wie jeder andere Zweig des öffentlichen Lebens. Warme Fürsorge und Antheilnahme seitens des Staates und der leitenden Behörden kann und muß sie beanspruchen und zum mindesten darf sie fordern, daß ihrer freien Entwickelung kein Hinderniß in den Weg gelegt werde. Das ist doch wahrhaftig das allermindeste! Wie aber sieht es mit der freundlichen Antheilnahme des Staates, der Behörden an der theatralischen Kunst in Deutschland aus? So bedauerlich es ist, so muß es doch frei heraus gesagt werden, daß eine solche so gut wie gar nicht existirt, daß sich der Einfluß des Staates auf die dramatische Kunst in Deutschland vielmehr in geradezu verderblicher Weise äußert. Hier hilft kein Beschönigen, kein Bemänteln, hier kann nur die reine, ungeschminkte Wahrheit helfen.

Wer hegte nicht die tiefste und aufrichtigste Verehrung für den Mann, der die Geschicke Deutschlands nach außen wie nach innen in gleich gewaltiger Art zum Heile des Vaterlands leitet, dessen umfassender Riesengeist auch dem kleinsten Rädchen der Staatsmaschine seinen eigenartigen

Stempel aufdrückt und ohne dessen Zustimmung nicht die geringste Veränderung in derselben geschehen, nicht der unscheinbarste Theil sich regen darf? Welch' gewaltige Reformen auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens verdanken wir diesem, in seinem Jahrhundert einzig dastehenden Manne! Aber bei aller Verehrung vor dem Genie des erlauchten Mannes wird es doch der Kunst nicht verwehrt sein, zu erklären, daß sie von demselben bis jetzt fast völlig übersehen oder vernachlässigt worden ist, oder zum mindesten, daß von dem reformatorischen Riesengeiste jenes Mannes, der sich auf anderen Gebieten bemerkbar machte, bei ihr noch kein Hauch zu spüren gewesen ist, trotzdem sie es sicher nicht hat fehlen lassen (wenn man dies überhaupt als ein wenn auch schwaches Argument gelten lassen will), auch ihrerseits ihm ihre Huldigungen darzubringen. Es ist rühmlich und edel und eine unsterbliche That, das Vaterland zu einen und eine Verbesserung der socialen Mißstände in demselben anzubahnen, aber neben dem Socialistengesetz und dem Gesetz über die eingeschriebenen Hilfskassen darf auch die Kunst nicht ganz vernachlässigt werden. Was aber bisher in der letzten Zeit für die Kunst und besonders für das Theater in Deutschland geschehen ist, läßt durchaus nicht erkennen, daß Deutschland das Glück hat, unter der Aegide eines so großen und weisen Staatsmannes zu stehen. Von einem Manne wie unser Reichskanzler, der sich gewaltig über den Kreis der märkischen Junker emporhebt, aus denen er heraus gewachsen ist, hat man das Recht zu verlangen, daß er doch von der Kunst ein wenig andere, höhere Begriffe habe, als die meisten seiner früheren Standesgenossen, denen freilich wohl noch heute eine Zuckerrübe von zehn

Pfund mehr bedeuten mag, als die milonische Venus oder eine Tragödie des Sophokles. Aber weil Fürst Bismarck selbst seine kostbare Zeit durch die Aufgaben der praktischen äußeren und inneren Politik so sehr in Anspruch genommen sieht, daß er die Muße und Ruhe nicht finden kann, welche die Beschäftigung mit der Kunst nun einmal verlangt, weil die Nothwendigkeit auf die Freuden der Kunst und zumal des Theaters zu verzichten schließlich in ihm das Verlangen nach denselben getödtet hat, darf er noch nicht voraussetzen, daß auch wir andern Erdenmenschen, die nicht so hohe und viele politische Aufgaben unermüdlich beschäftigen, kein Interesse an dem Blühen und der Fortentwickelung der Kunst und zumal der nationalen Bühne besäßen. Wenn Fürst Bismarck bisher sein Interesse für Kunst und Literatur kund gethan hat — ich sage es frei heraus, denn ich bin zwar sein Bewunderer und ein ehrlicherer und überzeugterer als die meisten seiner byzantinisirenden Verehrer, aber darum doch nicht sein Speichellecker — wenn Fürst Bismarck bisher einmal sein Interesse für einen Gegenstand der Kunst und Literatur kund gegeben hat, so ist dies nie zum Vortheil der letzteren noch zu seinem eigenen geschehen. Man denke an den Brief, den er dem Verfasser der „Familie Buchholz“ geschrieben und mit dem der geschäftsgewandte Autor und sein geschickter Verleger in so glänzender Weise für sich Reclame zu machen verstanden! Alle Verehrung vor den gewiß nicht hoch genug zu schätzenden literarischer Kenntnissen des Herrn Reichskanzlers, alle Verehrung für die treffende Richtigkeit seines literarischen Urteils, alles Lob für die humorreichen und von scharfer realistischer Beobachtungsgabe zeugenden Schilderungen aus dem Berliner Kleinbürgerleben,

wie sie in der „Familie Buchholz“ zu finden sind — aber ob gerade dieses Buch wirklich die große literarische That der modernen Zeit, das epochemachende Werk des Jahrhunderts ist, ob kein Schriftsteller in Deutschland lebt, der es wagen darf, sich neben Julius Stinde zu stellen, ob Spielhagen, Hamerling, Anzengruber, Rosegger, Wildenbruch, Heiberg, Bleibtreu, u. a. nichts, gar nichts geschaffen habe, was sich der „Familie Buchholz“ an die Seite stellen könnte oder sie vielleicht gar überträfe, und was des Interesses, der Lectüre des Herrn Reichskanzlers und eines kurzen anerkennenden Wortes ebenso würdig wäre, als jenes ja recht liebenswürdig geschriebene Buch; ich möchte es in aller Ehrerbietung vor des Herrn Reichskanzlers Urtheil bezweifeln. Eine Zeile des Fürsten hätte den unglücklichen, beklagenswerthen Albert Lindner vor dem Hunger bewahrt, hätte der Familie, den trauernden Kindern, der Kunst, dem Vaterlande dieses große und ursprüngliche Talent erhalten, so wie eine Zeile von ihm Stinde zum reichen Manne gemacht hat! Denn ohne jenen Brief würde das Buch, wie es nun einmal leider bei uns in Deutschland ist, kaum seine 50 Auflagen erlebt haben, da es denn doch schließlich immer noch kein „Ekkehard“ oder „Soll und Haben“ ist. Daß aber der Herr Reichskanzler nicht hätte voraus wissen sollen, welche gewaltige Wirkung jene große und bei ihm einzig in ihrer Art dastehende Empfehlung in der ganzen Welt machen würde, vermag ich unmöglich zu glauben. Zu gut kennt Fürst Bismarck die Liebe und Verehrung, welche man ihm nicht nur im Vaterlande, nein allenthalben zollt, und er weiß zu gut, daß sein Wort nicht nur gilt und wie ein Orakel betrachtet wird, wenn er im

Reichstage mit unwiderstehlicher Gewalt seine Politik gegen kleinliche und hämische Angriffe vertheidigt, sondern auch, wenn es ihm einmal beliebt, in einer verlorenen Stunde einer launigen Anwandlung folgend, den Buchrecensenten zu spielen.

Indessen gut, die sollen einmal Recht behalten, welche behaupten, daß die Kunst sich selbständig und frei aus sich heraus entwickeln müsse, daß es besser für sie sei, sie wachse ohne Unterstützung der Großen, ohne Hilfe des Staates empor, damit ihr nie auch nur der geringste Verdacht erwachen könne, damit nie eine weltliche Macht auch nur den Schein eines Rechtstitels besitze, von ihr zu verlangen, daß sie ihr die eigene Freiheit und Selbstständigkeit opfere und sich zur Liebedienerei und Speichelleckerei ihres Beschützers erniedrige. Die Kunst, das Theater soll jeder Förderung seitens des Staates entrathen. Nun, dann darf es aber doch wenigstens darauf Anspruch erheben, nicht von demselben geknechtet und in der freien Entwickelung gehemmt zu werden. Der Grundsatz hat noch bis auf den heutigen Tag bei allen Verständigen unbestrittene Giltigkeit gehabt, daß Kunst und Wissenschaft frei sein müssen, durchaus und unbedingt frei. Dies haben selbst solche nicht bestritten, welche von einer unbedingten und allgemeinen Toleranz und Freiheit in Politik, Religion und Presse nichts wissen wollten. Die Freiheit der Bewegung, der Entwickelung ist der Kunst unentbehrlich wie der Pflanze das Licht, ohne dasselbe wird sie nur ein Scheinleben führen, nur schwache und klägliche Producte zur Welt bringen. Eine Kunst im Staate zulassen und sie in der Wahl ihrer Stoffe, Motive und Behandlungsweise beschränken oder einer Controle unterwerfen, heißt ein bemanntes

Schiff ohne Ruder und Steuer in's Meer senden, heißt einen Gast zu Tisch bitten und ihm die Serviette vor den Mund binden. Die Beschränkung der dramatischen Kunst durch die Censur, die Polizei, wie sie noch in den meisten Ländern besteht, ist ein nicht zu rechtfertigender Angriff auf die Kunst, eine Bevormundung derselben, der sie schon längst entwachsen ist. Der Staat erscheint da wie ein schlechter und eigensüchtiger Vormund, der die Unkenntniß des Mündels, wie solche Fälle ja in der Gerichtspraxis existiren, in der Weise zu seinem Vortheil ausbeutet, daß er demselben einredet, elternlose Kinder würden nie majorenn, sondern bedürften zu allen sie verpflichtenden Handlungen stets der Einwilligung des Vormundes. So macht auch der Staat der Bühne weiß, sie werde niemals mündig, sie bedürfe um ihres und des Staatswohles willen zu allen Handlungen, zu jeder Einübung eines neuen Stückes die polizeiliche Erlaubniß. Ich kenne keine staatliche Einrichtung, die dringendere Abschaffung oder wenigstens eine gründlichere Reform verlangt, als die Theatercensur. Welchen Zweck, welchen Werth hat dieselbe? Sie ist ein Zopf, eine bloße Chicane, ein Ueberrest aus der „alten guten Zeit", nichts mehr.

Hält man unser Volk für so unreif, daß man nicht wagt, ihm den uneingeschränkten Genuß aller Theatervorstellungen zu gestatten? Warum hat man ihm dann die Preßfreiheit gegeben? Ich sehe keinen wesentlichen Unterschied zwischen Preß- und Theaterfreiheit. Die Presse wie das Theater üben einen großen Einfluß auf die Stimmung und Bildung des Volkes aus, aber ich bestreite, daß der des Theaters der größere ist, daß ein auf dem Theater zu unrecht gefallenes Werk in der Zuhörerschaft üblere Folgen

anrichten, verderblicher auf dieselbe wirken könne, als eine Ungehörigkeit, eine Aufreizung in der Presse. Was die Bühne durch die unmittelbar zündende Gewalt des gesprochenen Wortes voraus hat, das bringt sich die Presse durch den ungleich weiteren Leserkreis, dem jede einzelne Nummer zu Augen kommt, wieder ein. Dieselben Gründe, die für Aufhebung der Preßcensur sprachen, sprechen auch für die der Theatercensur: es ist eine Inconsequenz, die eine zu bewilligen, die andere zu verweigern. Wir denken sehr hoch von dem Werth und dem Einfluß der Bühne auf das Volk; aber daß zum Beispiel die Schilderung einer Revolutionsscene, die Charakteristik eines Atheisten gleich in die Brust der ganzen Zuhörerschaft den Samen des Revolutionsgedankens, der Gottlosigkeit streuen sollte: wahrhaftig nein, das glauben wir nicht. Man überschätzt in dieser Hinsicht den Einfluß des Theaters nur zu oft. Noch nie sind junge, unschuldige Frauen dadurch, daß sie häufig die französischen Sittendramen besuchten, zum Ehebruch verführt worden, eben so wenig dürfte ein Arbeiter durch die wahrheitsgetreue Darstellung eines Strikes bewegt werden, gleich hinzugehen und die Arbeit niederzulegen. Aber nun wage einmal ein Schriftsteller, ein Arbeiterstück zu schreiben, in dem ein Strike und dessen Verlauf naturgetreu geschildert ist! Die Censur wiese es ihm von der Schwelle zurück. Ich meine hinsichtlich des Theaters dürfte nur das Gesetz gelten: Alles ist zur Aufführung erlaubt, was wahrhaften Kunstwerth besitzt und dem Publikum und der Kritik gefällt. Nur die letzteren beiden sollten das Recht haben, durch ihren materiellen und moralischen Einfluß freie Censur zu üben, und das Aufsichtsrecht der Polizei im Theater dürfte

sich nur auf die Erhaltung der Ordnung im Hause beziehen, der Raum zwischen dem Orchester, dem Prospect und den Coulissen müßte der Polizei ein Tabu sein. Würde es nicht genügen, wenn der Staat sich wegen jedes Theatervergehens nachträglich an die Person des Schuldigen hielt, wie bei den Preßvergehen? Es müßte dann ebenfalls das sogenannte „Cascadengesetz“ eingeführt werden, welches die Verantwortlichkeit vom Schauspieler zum Regisseur, von dem zum Theaterinhaber, von diesem zum Verfasser leitete. Die lästige, nicht zu rechtfertigende Censur wäre dann beseitigt, und die Theaterdirectoren, resp. die Autoren, die ja immer die factische Strafe träfe, würden Freiheit im Schaffen und Handeln genießen und sich doch klugerweise in Acht nehmen, gegen die Gesetze des Staates zu fehlen. Es wäre dann nöthig, ein dem Preßgesetz analoges Theatergesetz zu schaffen, natürlich mit den durch die sachlichen Unterschiede gebotenen Abänderungen. Die Höhe der Strafen müßte mit den Wiederholungen steigen, von Geld- zu Gefängnißstrafen übergehen, und in der Schließung des Theaters gipfeln. Niemand wird behaupten, daß ein solches Gesetz nicht hinreichenden Schutz gegen fahrlässige und absichtliche Fehlgriffe der Bühnenleiter und Dramatiker gäbe.

Die faulen gedankenlosen Theaterdirectoren, die vor jeder neuen Idee zittern, die nichts Ungewohntes auf ihrer Bühne sehen wollen und nur Alles im Gange der gewohnten Routine, das heißt des alten Schlendrians lassen wollen, die das Publikum tagaus tagein mit derselben hundertmal wieder aufgewärmten und zu neuer Gestalt verarbeiteten albernen Schwänken füttern — diese werden allerdings nicht sehr erbaut von dem obigen Vorschlage sein, der ihnen mit

einem Male eine Verantwortlichkeit für ihre eigenen Handlungen auferlegen will, über welche sie bisher der Maulkorb des Censors bequem hinwegleitete. Für den denkfaulen, immer im alten Geleise stehenden Bühnenleiter ist freilich die Censur eine gar bequeme Eselsbrücke, sie überhebt ihn aller Verantwortlichkeit, und er empfindet gar nicht das drückende dieser Einrichtung, die ihn, einen gereiften, verständigen, kunstsinnigen Mann, den Leiter eines großen Unternehmens, an dem Hunderte betheiligt sind, zum Sklaven des Gutdünkens eines beliebigen Censors macht, der von Kunst oft die seltsamsten Begriffe hat — eine Einrichtung, welche die Kunst, die schönste, höchste Entwickelungsstufe des menschlichen Geistes unter das Curatel der Polizei stellt! Aber ein Mann, dem es Ernst ist mit seiner Kunst, der eine Ehre darein setzt, selbst im ganzen Umfange zu vertreten, was er thut, und sich von Niemandem in seinem beruflichen Thun beschränken zu lassen, ein Mann, dem die Fortbildung und moderne Umbildung der deutschen Bühne am Herzen liegt — ein solcher würde den Tag mit Freude begrüßen, an dem die leidige Schranke zwischen ihm und der reinen vollen Hingabe an die Kunst gänzlich fiele. Das Publikum hat ein Recht und eine Pflicht zu verlangen, daß ihm Alles auf der Bühne vorgeführt werde, was bühnengemäß ist und nicht gegen die Gesetze des Landes verstößt, und daß nicht ein wirklich bühnenwirksames Werk aus Gründen, die nur einer Polizistenseele bekannt sind, ihm für die Dauer entzogen bleibe.

Ich will nicht reden von der unheilvollen Wirksamkeit der Theatercensur in anderen Ländern, zum Beispiel in Rußland, wo selbst die harmloseste und ehrbarste aller

Operetten, Fatinitza, sich einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen lassen mußte, weil die K. Censurbehörde es nicht für angebracht hielt, daß die Kämpfe des türkischen Krieges auch nur im leichten Gewande der Operette auf der Bühne erschienen. Natürlich ging bei der Umarbeitung in italienische oder holländische Verhältnisse — ich weiß es nicht mehr — der ganze Reiz des Originals verloren, der eben auf der scharfen Charakteristik der russischen und türkischen Gestalten, Kantschukoff's und des Paschas, beruhte. Ich will nicht davon reden, wie unsere Classiker auf der russischen Bühne maltraitirt werden, wie die Aufführung des Fiesko erst vor Kurzem ermöglicht werden konnte, und Wilhelm Tell noch heut' nicht die Bühne überschreiten darf, weil in demselben ein Beamtenmord vorkommt, eine Sache, die in Rußland alle Tage auf der Straße geschieht und über die sich keine Katze wundern würde, wenn sie einmal auf der Bühne dargestellt würde. Ich will nicht davon sprechen, daß es in Oesterreich nur ein wenig besser zugeht, daß noch in den jüngsten Tagen Blumenthal's „Tropfen Gift", sicherlich nicht zu seinem Vortheil, für die Aufführung im Burgtheater so umgearbeitet werden mußte, daß die in demselben berührten politischen Verhältnisse gänzlich in Schleier gehüllt wurden. Kann ein solches Verfahren etwas anderes erwecken als ein mitleidiges Lächeln bei allen Verständigen? Tausenden von gebildeten und vernünftigen Menschen einen Kunstgenuß verstümmeln und verkümmern, weil in demselben mit ein paar harmlosen, unschuldigen Worten Verhältnisse berührt werden, welche der Geschichte angehören, welche jedem Gemeindeschüler vertraut sind! Wie rührend diese ängstliche Fürsorge für das Heil des feinsinnigen Burgtheaterpublikums, welches

durch die Erwähnung der Thatsache auf der Bühne, daß Oesterreich im Jahre 1866 tüchtige Schläge bekommen, weil es die Einigung Deutschlands hindern wollte, an seiner Seele Schaden nehmen könnte!

Aber ich glaube, wir haben gar keinen Grund, über unsere österreichischen Nachbarn zu schelten oder zu spotten, wir, denen selbst ein gehöriger Balken im Auge steckt. Noch in der jüngsten Vergangenheit haben wir merkwürdige Beispiele für die Wirksamkeit unserer Theatercensur gehabt. Das dramatische Werk eines jungen Dichters, „Sedan“ von Heinrich Hart, sollte an einem Berliner Theater zur ersten Aufführung kommen, und in allen Kreisen, in denen noch ein wenig Interesse für Kunst und Poesie wach ist, war man auf diese Aufführung nicht wenig gespannt. Da erschien während einer der Proben ein Beamter der Berliner Polizei auf der Bühne jenes Theaters, der die Aufführung im Namen seiner Behörde verbot. Aus Rücksicht auf Frankreich, weil in dem Stücke Napoleon, Eugenie und andere historische Persönlichkeiten handeln und auftreten. Nicht wahr, wir Deutsche sind doch gute, edle, tactvolle Menschen? Um vorzubeugen, daß vielleicht irgend ein französischer Windbeutel sich darüber in seiner Seele gekränkt fühlen könnte, daß einmal ein echter deutscher Dichter es wagt, die großen Jahre seines Vaterlandes poetisch zu verherrlichen, verbietet man die Aufführung, mag auch darüber ein junger Dichter in seinem Künstlerrechte gekränkt werden, mag auch dem deutschen Publikum ein reiner und hehrer Genuß — wenigstens reiner und edler als die Vorstellungen gemeiner Pariser Schwänke, die anstandslos erlaubt werden — direct verloren gehen. Welches Recht haben wir Deutschen

in Deutschland? Erst müssen ja die Franzosen zufriedengestellt werden, dann kommen wir an die Reihe. Ei, warum fragen wir denn nicht gleich bei allem, was wir denken und thun wollen, vorher in Paris an, ob Mr. Grevy nichts dagegen hat? Ja, was hätten von uns taktvollen Deutschen die alten Hellenen z. B. nicht lernen können! Diese tactlosen, künstlerisch ungebildeten Menschen fragten den Henker darnach, ob die Perser sich gekränkt fühlen würden, wenn sie König Xerxes und seine Familie unmittelbar nach der Schlacht bei Salamis auf die Bühne brächten, sie gaben dem Aeschylos einfach die Erlaubniß, seine „Perser" aufzuführen — und retteten der Menschheit ein unsterbliches Kunstwerk der Poesie. Wenn wir ein Gesetz hätten, welches Theatercensurentscheidungen der Bestätigung eines Gerichtshofes unterwiese, so wäre Hart's „Sedan" uns gewiß nicht vorenthalten worden. Nur der bedauerlichen vollständigen Abwendung unseres verehrten Reichskanzlers verdanken wir die Möglichkeit solcher Zustände, wie die oben geschilderten, sonst würde er, der das Panier der nationalen Selbstständigkeit hoch hält, die nur thut, was Recht ist und scheint, ohne Rücksicht, ob andere Nationen zustimmen oder sich gekränkt glauben, nicht gestattet haben, daß einem nationalen Dichter, der nationalen Kunst aus übertriebenem Zartgefühl für ein fremdes Volk, das uns stets feindlich gewesen, auch nur ein geringer Schaden zugefügt werde — er würde ein gewaltiges Machtwort gesprochen haben. Als man jüngst im Residenztheater zu Berlin eines der erhabensten und erschütterndsten Werke der modernen Poesie, Ibsen's „Gespenster", dieses „Mene Tekel" für unsere in Wollust verlodderte Generation, aufführen wollte, gelang es mit Mühe und Noth, der Berliner Polizei-

behörde die Erlaubniß zu einer einmaligen Aufführung zu wohlthätigen Zwecken abzuringen, während die Veröffentlichung spaltenlanger Berichte über Berliner Scandalprocesse in den Zeitungen ungestraft gestattet ist, in denen die schamlosesten Familienintima haarklein abgehandelt werden. Schmach und Schande über eine Zeit, die sich den einmaligen Genuß echter Dichterschöpfungen polizeilich erlauben lassen muß, indeß ein Proceß Gräf, ein Proceß Conrad bei offenen Gerichtsthüren verhandelt werden, in Anwesenheit junger Mädchen der „guten Gesellschaft"!

Solche Beispiele ließen sich in großer Zahl anführen, aber ich denke, diese genügen vollauf. Wie soll sich unter solchen Verhältnissen eine gesunde nationale moderne Kunst entwickeln? Wie soll ein modernes Drama geschaffen werden, wenn es unmöglich ist, Fragen der Politik oder des socialen Lebens, welche die moderne Zeit vorwiegend beherrschen, in realistisch treuer Zeichnung der Verhältnisse für das Theater zu behandeln? Wenn es verboten wird, historische Persönlichkeiten der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit mit dem Hauche der Poesie zu umgeben? Man erinnere sich, wie Börne, als er nach Paris kam und in den Boulevardtheatern die Geschichte der jüngsten Vergangenheit gespielt sah, über diesen Fortschritt, diese Theaterfreiheit aufjubelte und erklärte, nur so könne sich nach und nach ein gesundes nationales Drama entwickeln. Wie sind unsere augenblicklichen öffentlichen Zustände, unsere ganzen socialen, politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse dazu angethan, sie in neuen aristophanischen Komödien darzustellen! Aber wie wäre das möglich, wenn es verboten wird, Persönlichkeiten des Tages auf die Bühne zu bringen,

und Menschen und Zustände bei den richtigen Namen zu nennen. Solche Verhältnisse müssen einen wirklichen Dichter ja abschrecken, sich an gute Vorwürfe zu wagen. Welch' köstlichen Stoff zu einer aristophanischen Komödie hätte die Branntweinmonopolvorlage oder der Antisemitismus gegeben? Aber wer soll sich der überflüssigen Mühe unterziehen, seine Zeit an eine Arbeit zu wagen, die er nie hoffen darf, auf der Bühne zum vollen Leben gelangen zu sehen? Niemals, so lange die Theatercensur besteht, werden wir aus dem circulus vitiosus herauskommen, daß das Publikum der Römer- und Mittelaltertragödien satt ist, der Timandren und Conradine, daß es aber die historischen Stücke, welche noch in die moderne Zeit hineinspielende Conflicte behandeln, Bulthaupt's „Neue Welt", Fitger's „Von Gottes Gnaden" und die Dramen, welche rein moderne Conflicte behandeln, aus Censurrücksichten nicht zu sehen bekommt, daß es ein Ekel vor dem sogenannten modernen Lustspiel und der Posse erfüllt, die immer wieder die alten, hundertmal dagewesenen Scherze und Situationen bringen, daß aber eine wahrhaft moderne, gesunde Komödie über die Schranke der Censur nicht hinwegkann. Denn die letztere wird ihre Praxis nie ändern, sie kann ihrem ganzen Wesen nach nicht tolerant sein. Auch die gute alte Berliner Posse, wie sie durch Kalisch, Salingré u. a. eine so hohe Stufe der Ausbildung erlangt hatte, daß einzelne ihrer lebenssprühenden, durch und durch realistischen Erzeugnisse geradezu die Bezeichnung classisch verdienen, geht zum Theil infolge der in jüngster Zeit bedeutend verschärften Theatercensur ihrem Untergang entgegen. Früher war man milde und duldete in dem Couplet, dem so wichtigen Bestandtheil der modernen Posse,

der die antike Parabase ersetzt, die größtmöglichste Freiheit; alle öffentlichen Zustände unterlagen der Geißel desselben und seine Hiebe pflegten zu sitzen. Heute streicht die Censur unweigerlich jeden Vers, der nur ein wenig an Politik oder nicht ganz liebsame Vorgänge in der Oeffentlichkeit anklingt, und läßt dem Couplet und dem Dialog keine anderen Witzobjecte, als die längst veralteten, das Straßenpflaster, die Damenmoden, den Leichtsinn der Frauen und a. m., so daß unser Publikum bei der Posse von heute, die ihm fast immer die ältesten, längst bekannten Gerichte vorsetzt, beinah einschläft, und diese große und mächtige und in ihrer culturgeschichtlichen Bedeutung nicht zu unterschätzende Kunstgattung, welche ein getreuer Spiegel der ernsten und heitern Seiten des Lebens der unteren Classen sein soll, so gut wie auf dem Aussterbeetat steht. — So stehen wir denn rettungslos vor der Alternative: Gänzlicher Verfall der Bühne oder Aufhebung der Theatercensur und Einführung eines dem Preßgesetz ähnlichen Theatergesetzes.

Um eine gewisse Garantie zu schaffen, daß die neue Freiheit nicht von Unwürdigen freventlich ausgebeutet würde, könnte man die Theatergewerbefreiheit bedeutend einschränken, denn diese hat der deutschen Bühne nur Unsegen gebracht, sie hat einer Menge Menschen das Directionsscepter in die Hand gegeben, welche weder sittliche noch geistige Fähigkeiten noch materielle Mittel genug zur Führung eines so schwierigen Unternehmens besaßen, wie es ein Theater ist, auf welchem stets die Existenz von hundert oder ein paar hundert Menschen beruht. Die Kunst braucht künstlerische, nicht wirthschaftliche ungehinderte Bewegungsfreiheit. Ein genauerer Befähigungsnachweis, vielleicht auch Hinterlegung einer bedeu-

tenderen Caution als heute verlangt wird, könnten gefordert werden, um die Theaterfreiheit nicht in Zügellosigkeit ausarten zu lassen. Erst nach Abschaffung der Theatercensur wird das Tantièmengesetz, welches bisher die großen auf dasselbe gesetzten Hoffnungen auf Anbahnung einer neuen Blüthezeit der dramatischen Dichtung aus ganz natürlichen Ursachen getäuscht hat, seine segensreiche Wirksamkeit in größerem Grade als bisher erreichen. Jetzt kommt dasselbe nur einigen Vielschreibern und geschickten Zusammenstellern und Bearbeitern älterer schon hundertmal dagewesener Stoffe, einigen Machern, zu gut, denn der erste Dichter kommt ja auf unsern Bühnen gar nicht zum Wort; werden Directoren und Dichter nicht mehr nöthig haben, aus reiner Angst vor der Censur Hasenfüße zu werden, dann wird auch der wahre Dichter, die echte Kunst bei jenem Gesetz lohnenden Vortheil finden.

Noch auf mannigfache andere Weise könnte der Staat nothwendige Fürsorge für das eine von ihm nie anders als stiefväterlich behandelte Kind der Kunst, das Theater bethätigen. Es ist mit logischen Gründen absolut nicht zu vertheidigen, daß der Staat Akademieen, Ausbildungsanstalten für Maler und Bildhauer und Musiker baut und unterstützt und sich, in Deutschland wenigstens, noch immer nicht zur Errichtung einer Theaterschule hat bewegen lassen. Sollte die deutsche Regierung etwa glauben, daß die Schauspielkunst, weil ihre Werke vergänglicher Natur, eine niedrigere Stufe einnimmt als die bildenden Künste? Solche Anschauung sähe den schiefen Anschauungen in der That sehr ähnlich, die man in den Kreisen der deutschen Staatsbehörden noch immer über die Kunst, ihre Werke und ihre Erzeuger hat. In den maßgebenden Kreisen Deutschlands

gilt noch immer ein Unteroffizier, der seine Rekruten gut zusammenzudrillen versteht, mehr als ein Dichter oder ein darstellender Künstler. Hat man je davon gehört, daß hervorragende Vertreter der letztgenannten Berufe zu officiellen Festlichkeiten geladen worden wären? Nur die bildenden Künstler und die Musiker haben sich daselbst eine gewisse Geltung verschafft. So lange in jenen maßgebenden Kreisen das Banausenthum, die verschrobenen Anschauungen über Poesie und Theater nicht weichen und besseren Platz machen, so lange gebe ich die Hoffnung auf eine gedeihliche Entwickelung der letzteren auf. Die Kunst hat von dem Halbbarbarismus jener Kreise den Schaden, und letztere selbst die Schande. —

Ein großer Theil der Schuld am Niedergange der deutschen Bühne fällt freilich den Leitern und Vorständen derselben selbst zur Last. Mustert man die ganze Reihe derselben vom Generalintendanten bis herab zum Meerschweinchendirector, so wird die Zahl derer, die man als tüchtige, ihren Beruf durch und durch verstehende und begreifende Männer bezeichnen darf, lächerlich gering erscheinen. Aus den heterogensten Elementen setzt sich dieser Stand zusammen — kein anderer, der eine solche Fülle der mannigfaltigsten Erscheinungen böte. Welche Wege haben diese Leute oft zurückgelegt, bis sie zur Directionsschaft gelangten! Der war Unter-Gardelieutnant und zeichnete sich durch sein Talent aus, kleine Salonvorstellungen bei Hofe zu arrangiren; Jener spielte den Zuführer seines allergnädigsten Herrn und wurde durch Verleihung der Hoftheaterleiterwürde belohnt; da ein früherer Schauspieler, der durch Ersparnisse oder Erbschaft zu Gelde gekommen ist; dort ein Dichter

oder Schriftsteller, der in einer poetischen Idealwelt lebt und den realen Verhältnissen, den täglichen kleinen Sorgen rathlos gegenübersteht, der aber eine ehrgeizige Frau besitzt, die, vielleicht früher selbst Schauspielerin, darnach lechzt, die einflußreiche Frau Directorin zu spielen; hier ein ehrgeiziger Streber; dort ein Journalist, der sich durch fleißiges Schimpfen die Stellung erworben, mit der man ihn mundtodt zu machen hofft; hier ein Speculant, dem es nur darum zu thun ist, möglichst viel Geld zusammen zu scharren; da der Liebhaber irgend einer kleinen Schauspielerin, der es gelüstet, einmal eine Zeit lang selbst die Bühnenbeherrscherin zu spielen; auch wohl ab und zu ein reicher Junge, dem es nur darauf ankommt, sich auf anständige Weise in unserm monogamischen Lande einen recht zahlreichen Harem einzurichten; dazu Restaurateure und Bierwirthe, denen es besonders um lange Zwischenacte zu thun ist, in denen sie möglichst viele Biere und Schinkenstullen absetzen! Man erinnert sich, welcher Art von Verdiensten einst der berüchtigte Cerf seine Theaterconcession verdankte, man entsinnt sich, was für Leute die Theatergewerbefreiheit in Deutschland zu Bühnenleitern machte: Schuster, Schneider, Stubenmaler, Tingeltangelinhaber u. dergl. m. Wie sollen solche Leute mit Ernst und Würde an ihre schwere Aufgabe gehen? Wie kann man zugeben, daß solche Leute an die Spitze von Unternehmungen treten, bei denen es sich um die Existenz oft von Hunderten von Familien handelt? Wo soll bei solchen Leuten das Kunstverständniß herkommen? Der größte Theil derselben steht auf einer Bildungsstufe von erschreckender Niedrigkeit. Es fehlt nicht unter ihnen an solchen, die kaum nothdürftig lesen und schreiben können.

Von literarischer und ästhetischer Bildung ist schon gar keine Rede. Dem Director des Stadttheaters einer der ersten deutschen Städte schlug einmal sein Regisseur die Aufführung der „Antigone" des Sophokles vor. „Ja, kostet das Stück Honorar?" fragte derselbe, und der erstaunte Regisseur mußte seinem Director erst erklären, daß der Dichter Sophokles schon seit länger als 30 Jahren im Grabe ruhe. Ein Bühnenleiter muß aber unumgänglich literarische Bildung besitzen, ohne diese kann er sein Theater auf keiner bedeutenden Höhe erhalten. Er muß nicht nur die bekannten allgemein verbreiteten Stücke des Repertoirs durch und durch kennen, sondern auch die dramatische Literatur aller Zeiten in den Hauptumrissen, damit er seinen Regisseuren und Dramaturgen ab und zu Anregungen zu Neueinstudirungen oder Modernisirungen älterer wenig gegebener Stücke ertheilen kann. Er muß literarische und ästhetische Bildung besitzen, um sich über den Kunstwerth eines ihm eingereichten Stückes ein eignes selbstständiges Urtheil bilden zu können, was einer großen Anzahl unserer heutigen Theaterdirectoren völlig unmöglich ist. Die unbedingt erforderliche vollständige Kenntniß der Bühnentechnik, des Maschinen-, Beleuchtungswesens 2c., eine wenigstens oberflächliche Kenntniß der Culturgeschichte, der Costüme, Sitten, Lebensgewohnheiten und Moden aller Zeitepochen ist ihm auch nothwendig, damit er seinen Regisseur stets controliren und zurechtweisen kann, damit jene haarsträubenden Unrichtigkeiten und Albernheiten vermieden werden, wie sie die Inscenesetzungen nicht ganz gewöhnlicher, zumal neuer Stücke oft auf unsern Bühnen zum Entsetzen jedes Kunstverständigen nicht selten zeigen, wie ich z. B. in meiner Schrift „Herr L'Arronge und das Deutsche Theater"

4

(Leipzig 1884) dem letzteren eine Reihe der schwersten und sinnlosesten Verstöße gegen die historische Richtigkeit, die gesunde Vernunft und den guten Geschmack nachgewiesen habe, bei denen jedem künstlerisch gebildeten Menschen die Haare zu Berge stehen. Die gesetzliche Einführung des Befähigungsnachweises für Theaterdirectoren in schärferer Form, als es bisher verlangt wurde, erscheint mir fast als unabweisliches Bedürfniß, sie erscheint es im Interesse der Kunst und der Hebung des öffentlichen Geschmackes. Vielleicht wäre dieselbe am besten durch eine Prüfung vor einem vereideten Sachverständigencollegium abzulegen. Denn wie soll in anderer Form eine Garantie für das Fachverständniß eines Mannes gegeben werden, dem das Wohl vieler Dutzend Familien anvertraut ist? Hätten wir nur solche geprüfte Theaterdirectoren, so könnte man denselben unbedingt Vertrauen schenken, daß auf ihrer Bühne nichts Staatsgefährliches vor sich gehen würde und brauchte mit der Abschaffung der Theatercensur nicht zu zögern. Man gewöhne sich doch endlich daran, die alte Anschauung fallen zu lassen, das Theater sei einfach eine Sache der Routine, und wer sich mit ihr beschäftige, bedürfe keiner durch Studien erworbener Vorkenntnisse. Diese Anschauung allein ist die Grundursache unseres Theaterelends, da sie jeden Banausen verführt, sich der Theaterleitung, der dramatischen Kunst oder der Kritik hinzugeben. Das Theater verlangt so gut sein eingehendes, strenges Fachstudium wie die Pädagogik, die Jurisprudenz, die Medicin, die Malerei u. s. w. Auch der Nachweis eines beträchtlicheren Vermögens, als es jetzt verlangt wird, erscheint dringend geboten. Man bedenke, wieviel Unglück ein leichtfertiger und zahlungsunfähiger Bühnendirector über viele, viele Menschen bringen

kann, wie, wenn das Theatergeschäft fehl schlägt, große Summen in kürzester Zeit verschlungen werden. Und noch immer kommen, trotzdem die Wachsamkeit der Behörden in diesem Punkte schon gegen früher in dankenswerther Weise gestiegen ist, viele und bedauerliche Mißstände und Unfälle im Theaterleben vor. Jedenfalls müßte von einem Theaterdirector, der nichts als Großcapitalist ist, die Anstellung eines nach jeder Richtung hin verantwortlichen Regisseurs verlangt werden und der Umfang dieser Verantwortlichkeit müßte gesetzlich festgestellt werden. Die gesetzliche Regelung dieser Materie in ihrer heutigen Gestalt ist durchaus ungenügend, die Staats-, die Verwaltungs- wie die Gerichtsbehörden kennen die realen Theaterverhältnisse so gut wie gar nicht, ebenso wenig wie die literarischen, und darum gerathen Gerichtshof, Anklagebehörde, Rechtsanwälte fast stets in eine gelinde Aufregung und zu den wunderlichsten Fehlsprüchen, falls es sich in ihrer Praxis um einen in dieses Gebiet schlagenden Fall handelt.

Daß die Mehrzahl unserer Bühnenleiter und ihrer Adjutanten, der Regisseure, Dramaturgen 2c., sich durch übertriebenen Fleiß und Berufseifer auszeichnen, wird Niemand zu behaupten wagen, der sie kennt. Wohl giebt es eine Anzahl rühmlicher Ausnahmen, Männer, die ganz in ihrem Beruf aufgehen und nichts Höheres kennen als ihn. Wie viele aber unter ihnen halten es für ihre Hauptmission auf Erden, nachdem sie sich täglich drei Stunden auf der Probe umhergetrieben und die unumgänglichen Cassengeschäfte und Correspondenzen erledigt, ihre Schauspielerinnen zu „poussiren“, sich in Weinstuben und Kaffeehäusern umherzutreiben, ihr kleines Spielchen zu machen, auf die Jagd zu gehen und

ähnliche noble Passionen mehr zu pflegen. Ein guter Theaterdirector sollte vom Morgengrauen bis Mitternacht nichts Wichtigeres kennen als seinen Beruf, er kann nie hoch genug von demselben denken. So wie er seine laufenden Geschäfte beendet hat, sollte er sich an's Fenster setzen und die eingegangenen Bühnenstücke, Manuscripte und Manuscriptdrucke lesen. Vielleicht findet er unter hunderten von unbrauchbaren Stücken einmal ein Werk eines jungen Autors, welches — nicht gewissen Erfolg verspricht, behüte nein, sondern nur einen Funken Talents zeigt, nur die Hoffnung auf die Möglichkeit eines nicht gänzlichen Durchfallens erweckt. Die Mühe darf er sich, wenn er es mit seinem Beruf ernst meint, nicht verdrießen lassen, eine Pyramide zu durchsuchen, um in einer verlorenen Ecke ein Weizenkorn zu finden, das vielleicht noch einmal zum Keimen gebracht werden kann. Hat er ein solches Stück gefunden, dann soll er sich sofort mit dem Verfasser in Verbindung setzen, soll ihn zu sich kommen lassen, sein Stück mit ihm durchgehen, ihm zeigen, welche Schwächen und Fehler es enthält, ihn auf die Vorzüge, die jener vielleicht unbewußt getroffen, aufmerksam machen, ihm daran auseinandersetzen, wie er den Stoff wirksam anfassen, wie ihn bühnenmäßig gestalten müsse, ihn das Stück umarbeiten und wieder umarbeiten lassen, so lange bis es endlich die Gestalt empfängt, die es zur Aufführung thunlich erscheinen läßt. Was würde ein junger Dichter nicht thun, um sein Stück endlich einmal zur Aufführung zu bringen! Der literarische Leiter einer Bühne, sei er nun der Director, Regisseur oder Dramaturg, soll den Bühnenschriftstellern und besonders den jungen ein Freund, ein Berather, nicht blos ein Manuscriptenzurückschicker sein, er soll

an der Production derselben kräftigen Antheil nehmen, er soll es meinethalb nicht um Gottes Lohn, sondern um baare, metallene Münze, um Antheil an den Tantièmen der Aufführung an allen Bühnen thun, aber er soll es thun: diese Pflicht hat er gegen die deutsche dramatische Literatur, auf deren Fortblühen und Fortentwickelung auch der Bestand der deutschen Bühne gebaut ist. Unsere Herren Theaterdirectoren aber betrachten stets mit geheimem Schrecken die Sendungen von Manuscripten und Drucken unbekannter Autoren, die bei ihnen einlaufen, sie werfen wohl einmal einen Blick in eines derselben, einen kurzen, flüchtigen Blick, die meisten aber senden sie ungelesen den armen Dichtern wieder zurück. Nicht die geringste Mühe geben sie sich, junge Talente zu erziehen und langsam heranzubilden. Sie sind zu geistig kurzsichtig, um selbst einmal ein weniger gelungenes Stück eines jungen Autors aufzuführen, bei dem selbst nur ein halber Erfolg vorauszusehen ist, damit der junge Autor erkenne, was ihm fehlt und er es sich aneigne, und ihnen in Zukunft immer vollkommenere Stücke schreibe. So weit denken die Herren nicht, ihr Geist klebt immer nur am unmittelbaren, augenblicklichen, an der Einsendung, die sie gerade zu erledigen haben. Wer weiß, wie viele hoffnungsvolle Grillparzer's und Kleist's in den Archiven des „Deutschen Theaters“ ihre Erstlingswerke begraben sehen. Die Herren Dramaturgen lesen zwar die eingereichten Stücke größtentheils — sie werden ja dafür bezahlt — aber auch sie kommen nie über den unmittelbaren Einzeleindruck hinaus, sie sagen sich immer nur: dieses Stück ist gut oder schlecht, aufführbar oder unaufführbar, niemals: dieses Stück ist in seiner vorliegenden Gestalt zwar unbrauchbar, aber

einzelne Spuren und Stellen verrathen doch ein unzweifelhaftes Talent, noch sind sie unter vielem Wust begraben, aber wenn man den Autor darauf aufmerksam macht, ihm mit Rath und That zur Seite geht, ihn stets im Auge behält, daß er nie vom rechten Wege zur Selbstvervollkommnung weiche, ihn redlich unterstützt, dann dürfte sich mit der Zeit hier vielleicht ein tüchtiger und brauchbarer Bühnendichter entfalten. Aber soweit reicht der Geist der Herren eben nicht, und wenn sie selbst gern wollten, würden ihre Directoren in gewohnter Trägheit sich auf dergleichen gar nicht einlassen. Unsere Theaterdirectoren sind eben — nicht Speculanten — das wäre kein Unglück — aber nur Tagesspeculanten, nichts weiter, und keiner von ihnen denkt über das Morgen hinaus. Ebenso wenig verstehen sie sich schauspielerischen Nachwuchs heranzubilden. Ein guter Theaterdirector oder Regisseur müßte auf jedes seiner Mitglieder, selbst auf den letzten Choristen und die letzte Choristin achten, ihnen von Zeit zu Zeit kleine Röllchen anvertrauen, und so wie er nur einmal einen von ihnen zehn Worte natürlich und charakteristisch sprechen hört, sofort auf ihn seine Aufmerksamkeit lenken, die schauspielerische Natur desselben zu entdecken, zu entwickeln versuchen, ihm nach und nach immer umfangreichere Rollen geben und zwar solange, bis er erkannt hat, wohin sich seine mimische Anlage neigt und dann durch unausgesetzte eifrige künstlerische Arbeit an dem jungen Talent dasselbe zu einer künstlerischen Individualität zurichten. Die Kunst, und besonders die theatralische, ist eben kein Kinderspiel, keine Sache der Intuition, sondern ein Product unermüdlicher, ernster Arbeit. Aber wie wenig

Theaterdirectoren und Regisseure findet man, die diesen Bedingungen entsprechen!

Der Deutsche ist im Allgemeinen ein ruhiges, friedliebendes Individuum, das namentlich mit der heiligen Hermandad nicht gern etwas zu thun hat, sondern sich den Anordnungen derselben willig und ohne Widerspruch fügt und vor jedem Beamten der Sicherheitsbehörde einen heiligen Respect hat. Der deutsche Theaterdirector aber übertreibt diese Eigenschaft in's Fratzenhafte. Es ist ja wahr, daß er in gewissem Sinne von der Polizei abhängig ist, daß diese nicht nur durch die Censur*), sondern auch durch die Oberaufsicht über die Sicherheitsmaßregeln u. a. m. eine große Macht über ihn besitzt und ihm viele Unannehmlichkeiten bereiten könnte, falls er es wagen wollte, ihr gegenüber einmal einen Willen zu haben, dennoch glaube ich, daß die Angst vieler Bühnenleiter vor der Polizei denselben in keiner Weise zum Vortheil gereicht. Die Folge ist, daß kein Director den Muth hat, auch nur das Geringste zu wagen, auch nur die leiseste Anspielung auf das politische oder sonstige öffentliche Leben auf seiner Bühne zu gestatten, daß er sie im Manuscripte des Schriftstellers zurückweist, und nicht einmal wagt, sie der Censur zu unterbreiten, denn, sagt er, „es wird doch gestrichen!“ Alles soll nur so harmlos, unschuldig, stachellos wie möglich sein, kein Salz und Pfeffer, kein aus der Wirklichkeit geholtes Motiv wird zugelassen. Der

*) Das Zurechtbestehen der Theatercensur in Preußen wird bekanntlich von einigen Seiten bestritten, ist aber durch den kürzlichen Ausspruch eines Berliner Gerichtshofes zweifellos nachgewiesen. Uebrigens — zurecht oder nicht zurecht bestehend —, die Polizei weiß ihre censorische Gewalt durch die tausend Chicanen zu erzwingen, mit denen sie einem widerstrebenden Bühnenleiter das Leben sauer machen kann.

Theaterdirector hält es für ein Unrecht, der Polizei nur etwas zu unterbreiten, was diese in die Verlegenheit bringen könnte, es zu streichen. Bei solcher ablehnenden Haltung gegen alles, was actuell, zeitgemäß, modern, interessant ist, darf man sich über die Verlangweiligung der modernen Production nicht wundern. Auch in Bezug auf Vorgänge aus dem Geschlechts-, dem Liebesleben u. s. w., die nun auch einmal auf der Bühne im Trauer- wie im Lustspiel scharfe Striche verlangen, wenn sie gezeichnet werden sollen, dessen tragische Verirrungen und komische Verwirrungen nun einmal vom Begriff des Dramas untrennbar sind, herrscht bei unseren Theaterdirectoren eine lächerliche quäkerhafte Strenge. Alles wird auf's Töchterschulenmäßige zurechtgeschnitten und nur dann angenommen. Ueber die guten Seelen von Theaterdirectoren, die noch immer mit Mephisto denken:

„Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können!"

Das Drama, das ernste wie das heitere, kann nicht prüde sein, ohne langweilig zu werden, und seine großen Meister sind es nie gewesen. Wir werden weiter unten auch auf diesen Punkt noch näher zu sprechen kommen. Aber die leiseste Anspielung, welche das züchtige Ohr eines Backfisches verletzen könnte, passirt nicht den Rothstift des Regisseurs. Stoffe, welche die Nachtseiten des Geschlechtslebens behandeln, ohne die es eine wahrhafte Tragödie nun einmal absolut nicht giebt, sind schon von vornherein ausgeschlossen. Der Backfisch ist in der That heut' beim Theater die einflußreichste Persönlichkeit, auf seine Natur wird Alles zugeschnitten. Nur wenn es sich um eine Uebersetzung aus dem Französischen handelt, können es die Herren Directoren nicht

pikant genug bekommen. Die Franzosen haben das Recht, auf unserer Bühne Alles zu sagen, weil man sich einbildet, daß sie es geschickter sagen, als wir, während unsere Autoren schweigen müssen. In der „Denise" des jüngeren Dumas kommt folgende allerliebste Pointe vor. Frau von Thauzette, eine alternde Cocotte, gesteht ihrem ehemaligen Verehrer lächelnd ein, sie fühle, daß sie alt werde. „Mein Sohn ist 27, mit 18 habe ich geheirathet — macht, Alles eingerechnet, 46!" Natürlich folgt anhaltendes Gelächter dem anmuthigen Scherz, der frei und offen auf unsern Bühnen gesprochen wird. Ein deutscher Schriftsteller sollte einmal wagen, eine solche Stelle in einem Stücke vorzubringen. „Nein, lieber Freund, das müssen wir streichen, das dürfen wir nicht sagen," würde ihm sofort der Director entgegnen. Warum sollen wir Deutschen auf unserer Bühne aber nicht ebensoviel Recht haben, geistreich zu sein, wie die Franzosen? Warum sollen wir allein die Pflicht haben, uns immer in den ausgefahrensten Geleisen zu bewegen, immer uninteressant und langweilig zu bleiben? Der Schriftsteller muß dem Geschmack seiner Zeit gemäß schreiben und das Pikante und Aetzende liegt nun einmal im modernen Zeitgeschmack, die Thatsache ist nicht zu bestreiten.

Nicht blos in diesem Punkte, nein, auch in vielen andern zeigen unsere Theaterdirectoren ihre Muthlosigkeit, ihre Furcht vor allem Neuen — neuen Stoffen, neuen Dichtern, neuen Motiven, neuer Behandlungsweise. Namentlich gegen historische Dramen haben sie eine Abneigung, die sich in keiner Weise rechtfertigen läßt. Wie schwer haben sie es einem Talente wie Wildenbruch gemacht, sich emporzuarbeiten. Jahrelang mißlangen ihm mit beklagenswerther Beharrlich-

keit seine Versuche, seine Werke auf die Bühne zu bringen, denen man alle Schwächen und Fehler nachsagen kann, nur den einen nicht: Mangel an Bühnenwirksamkeit, an Kenntniß und kluger Benutzung der Theatertechnik! Hätte Herr Kurz in Berlin nicht den anerkennenswerthen Muth gehabt, uns das „Neue Gebot“ vorzuführen, wir hätten das beste Stück der modernen deutschen Bühne seit Gutzkow's „Uriel Acosta“ und Fitger's „Hexe“ in der Reichshauptstadt, in der Stadt des „Deutschen Theaters“ nicht auf der Bühne gesehen. Denn die unfehlbare Weisheit der Herren L'Arronge und Förster lehnte das Stück als ungeeignet ab. Kein französisches Theater würde die Keckheit gehabt haben, das neue Werk eines der ersten zeitgenössischen Dichter so zu behandeln. Es würde die Aufführung für seine Pflicht angesehen und das Urtheil bescheidentlich dem Publikum und der Kritik überlassen haben. Zum Glück hat das Publikum auf das ablehnende Urtheil des „Deutschen Theaters“ die unzweideutigste Antwort gegeben: es stürmte die Kasse des Ostendtheaters — denn bis vor das Frankfurter Thor hinaus, wo Berlin ein Ende nimmt, mußte ein Wildenbruch mit seinem Stücke förmlich hausiren gehen. Möchte Herr Kurz, der zweifellos den besten Willen besitzt, sich nur aus dieser Thatsache eine Lehre für seine zukünftige Directionsführung ziehen! Er erlasse uns die Classiker, er verschone uns mit Göthe, Schiller, Lessing, Shakespeare, die man ihm an seiner Bühne nicht glaubt und in deren Darstellung man ihn aus rein materiellen Gründen am Schillerplatz und in der Schumannstraße übertrifft, er gebe uns eine gute, echt moderne Bühne, er gebe uns Ibsen, Björnson, Wildenbruch, Nissel, Lindner u. s. w. u. s. w., er ermuthige die jüngeren

deutschen Dramatiker Beibtreu, Hart u. s. w. durch Vorführung ihrer Werke — er wird dann bald unter den deutschen Bühnenleitern ein weißer Rabe sein, man wird von seinem Theater sprechen — er wird keinen Schaden von diesem Rath ziehen, denn jede Aufführung an seinem Theater wird dann ein Ereigniß für die deutsche Kunstwelt und für das premièrensüchtige Berliner Publikum sein, während man nur die Achseln zucken dürfte, falls er versucht, uns auf der Großen Frankfurter Straße mit Iphigenie und Wilhelm Tell zu kommen, er wird den wohlklingendsten Lohn für seine Thätigkeit ernten. Und wie lange hat es gedauert, bis Kleist und Grillparzer, die größten deutschen Dramatiker der nachschillerschen Neuzeit, sich die Bühne eroberten. Solche Beispiele, denen sich viele, viele anreihen ließen, beweisen schlagend die Unfähigkeit, die Denkfaulheit, die literarische Unbildung, die Trägheit der Mehrzahl unserer Theaterdirectoren, die nichts zu würdigen verstehen, denen nichts zusagt, was nur über die alte hergebrachte Routine, den gewohnten Schlendrian mit einem Schritte hinausgeht, ihre Zaghaftigkeit vor einer kühnen, frischen That, ihr Erschrecken vor jedem selbstständigem Talent.

Außer den alten Classikern, die keine Tantième kosten, heißen ihre Götter Moser, Lindau, Lubliner, L'Arronge und so weiter. Ein nettes Collegium! Ich bestreite nicht, daß diese Herren manches Verdienstliche für unsere Bühne geleistet haben. Moser's „Hypochonder“, Lindau's „Maria und Magdalena“, L'Arronge's „Mein Leopold“, Schönthan's „Raub der Sabinerinnen“ sind gute, wirksame, lebenswahre Stücke. In neuerer Zeit ist noch Oscar Blumenthal mit dem

hübschen und bühnenwirksamen „Probepfeil“ dazu getreten, den er mit seiner späteren Production freilich nicht mehr erreicht hat. Aber jene Herren haben das bischen Talent, das ihnen die Natur in einer mitleidigen Stunde verlieh, schon längst verbraucht und abgenutzt, sie haben mit dem ihnen verliehenen Pfunde in einer Weise gewuchert, daß dagegen beinahe ein literarisches Wuchergesetz Noth gethan hätte, eine Bestimmung, welche verbietet, einen durch viel Glück und mäßiges Talent erlangten Namen in der unverantwortlichsten Weise zum Schaden der Kunst, zur Langweile des Publikums auszubeuten. Was die Herren in den letzten Jahren producirt haben, waren literarische Fehlgeburten abschreckender Art. Ich erinnere nur an den „Salontyroler“, „Frau Susanne“, „Die armen Reichen“, „Die Loreley“, „Der Weg zum Herzen“, „Sammet und Seide“, „Frau Director Striese“, „Gräfin Lambach“ und so weiter, und so weiter, eine beinahe endlose Reihe sträflicher Erzeugnisse. Und doch dürfen diese Herren, trotzdem sie ihre Impotenz schon längst klar bewiesen, immer wieder von Neuem mit neuen Unglückskindern anrücken, doch drängen sich die Theaterdirectoren immer wieder nach jenem werthlosen Plunder und bringen ihn zur Aufführung, nur weil die Namen jener Verfasser auf den Titelblättern stehen. Nicht nach dem Werthe, nicht nach dem Gehalt der Arbeit wird gefragt, kaum gelesen, mit nasser Tinte noch wandert das Manuscript zum Rollenschreiber, und ehe vier Wochen vergehen, ist es ausgeschrieben, einstudirt, dargestellt und durchgefallen. Und unterdessen warten junge, vielleicht hundertmal begabtere Schriftsteller, deren Werke vielleicht hundertmal mehr Werth und Gehalt besitzen, monate- oder jahrelang hungernd und frierend ver-

geblich darauf, daß der Herr Director einmal in der Zeit, da er vom Nachmittagsbesuch bei seiner Maitresse kommt, bis zum Beginn der Abendvorstellung ein Viertelstündchen finden möchte, um einen Blick in ihr Manuscript zu werfen. Ich will, um Mißdeutungen vorzubeugen, gleich bemerken, daß ich zu diesen „Verkannten“ nicht gehöre, da ich noch nie in meinem Leben einer Theaterleitung ein Stück eingereicht habe, sondern nur ein einziges Mal, vor einer Reihe von Jahren, für einen Director auf dessen ausdrücklichen Wunsch eine Umarbeitung einer gegebenen Arbeit vollendet habe, die auch auf der Stelle zur Aufführung gelangte. Möchten die Directoren endlich einmal durch die fortdauernden Mißerfolge jener angeblichen Größen, denen nichts zur Seite steht als die schwächlichen Erstlingserfolge eines mäßigen Talents, viel Glück und unverschämt viel Cliquenreclame, belehrt werden und in sich gehen, um endlich zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß sie besser für sich und für die Kunst handeln würden, wenn sie nicht den Namen des Verfassers allein über die Annahme und Aufführung eines Stückes entscheiden ließen, sondern den Werth des letzteren, den sie selbst ehrlich und vorurtheilslos geprüft haben sollten, daß sie unbarmherzig die Miserabilitäten eines Lubliner und Moser zurückweisen, und die wenn auch nicht kunstvollendeten, so doch ursprünglicheren und lebendigeren Stücke eines unbekannten Müller oder Schulze lesen und eventuell aufführen sollten. Muß ja doch noch heute ein Wildenbruch förmlich um die Aufführung jedes neuen Stückes bei den Directoren — zu ihrer Schmach sei es gesagt — betteln gehen, können doch anerkannte Größen wie Fitger, Bulthaupt, Albert Lindner ihre Werke nicht zur Aufführung bringen, während

sich jenen literarischen Invaliden Thür und Thore öffnen. Mit Nothwendigkeit muß solch thörichtes Verfahren zum gänzlichen Niedergange der deutschen Production führen, denn jene Schriftsteller, auf denen die Zukunft des deutschen Theaters beruht, werden, wenn sie sich den Weg ewig versperrt sehen, schließlich alle Hoffnung auf Anerkennung und Erfolg aufgeben und in ihrer Production erlahmen, sie werden schließlich unaufführbare Dramen, ohne jede Rücksicht auf die Bühne, hervorbringen, wie einst Grabbe in ähnlicher Lage.

Ja, wären jene talentbegabten Dichter nur Ausländer, Franzosen, wie schnell würden sie bei unseren Directoren Aufnahme finden, wie würde man sich um dieselben reißen und streiten! Diese äffische Vorliebe für das Franzosenthum ist der Tod unserer deutschen Bühne. Gewiß, es ist nur in der Ordnung, daß man die Meisterwerke des modernen französischen Dramas, die Stücke Augier's, Sardou's, Feuillet's, zum Theil auch Dumas fils und Pailleron's, die besseren Possen von Labiche und einigen anderen Autoren übersetzt und in Deutschland aufführt. Aber es ist nie und nimmer zu rechtfertigen, daß der miserabelste Pariser Schund, die blödesten Rührdramen und Schwänke kaum nach ihrem Erscheinen in Paris sofort übersetzt werden und die Runde über die deutschen Bühnen machen. Was haben wir in den letzten Jahren z. B. nicht Alles über die Bühne des Berliner Residenztheaters — dieser wegen ihrer vorzüglichen Darstellungen sonst von uns sehr geschätzten Bühne — gehen sehen! Stücke wie „Der Vergnügungszug“, „Die Reise nach dem Kaukasus“, „Herr Goblé und seine Töchter“ u. s. w. nur zur Aufführung bringen, heißt der deutschen Production

schweres Unrecht thun, die bessere Erzeugnisse hervorgebracht hat und der man Raum und Zeit in unverantwortlicher Weise entzieht. Welche Antwort ertheilte einst der Vorsitzende der Genossenschaft dramatischer Autoren in Paris einem deutschen Schriftsteller, der sich darüber beklagte, daß die Franzosen so wenig aus der deutschen Literatur übersetzten, während wir fast alle literarischen Erscheinungen Frankreichs uns sogleich zu übertragen beeilten? „Wir haben die Pflicht, erst für unsere einheimische Literatur zu sorgen, und da unsere Production so groß ist, daß sie beinah über unsern Bedarf hinausgeht, so bleibt naturgemäß nichts oder nur wenig für das Ausland übrig." So spricht ein vernünftiger, klar denkender Mann, und so nur ist Frankreich zu der literarischen Weltmachtstellung gelangt, die es heut' inne hat. Zunächst gilt es, die einheimische Production zu schützen, und so lange diese im Stande ist, den Bedarf zu decken, soll nur das Allervorzüglichste aus dem Auslande eingeführt und für uns übertragen werden. Wir dürfen fernerhin nicht dulden, daß die faden Albernheiten eines Hennequin oder anderer französischer Modetheaterwaarenfabrikanten unseren jungen Talenten Licht und Luft wegschnappen, wir wollen den Raum, den wir gewinnen, indem wir ihn jenen entziehen, zur Unterstützung der letzteren verwenden. Das Geschäft wird im Anfang vielleicht einen Verlust ergeben, nach drei, vier Jahren aber wird es glänzende, materielle und ideale Interessen tragen. Wir haben um der nationalen Kunst willen die Pflicht, so zu handeln. Und wenn unsere Herren Theaterdirectoren uns schon mit Uebersetzungen füttern wollen, gut, so mögen sie uns doch die gute dramatische Literatur des Auslandes vorführen, sie mögen z. B. Ibsen's Dramen

auf ihren Bühnen darstellen. An der Bühnenwirksamkeit und Ertragsfähigkeit des „Volksfeind“ und der anderen Ibsen'schen Stücke zweifelt wohl kein Mensch. Welche Erfolge haben Björnson's Stücke auf unseren Bühnen davongetragen! Aber nein, Herr L'Arronge und Herr Wilbrandt ziehen es in ihrer unfehlbaren Directorialweisheit vor, uns lieber ein so klägliches, durch und durch verlogenes Machwerk wie den „Hüttenbesitzer“ aufzunöthigen, und das Publikum ist thöricht genug, sich an der blöden Eselei Philipp Derblay's und der gemachten Rührung Claire's zu ergötzen, anstatt nach der kraftvoll trotzigen Gestalt Dr. Stockmann's zu verlangen.

Aber die Herren Directoren, welche die Pflicht hätten, ihr Publikum nach und nach zum Genuß und Verständniß des wahrhaft Guten und Schönen zu erziehen, zittern und zagen davor, daß der Cassenrapport des Monats, in dem sie mit jenen Neuerungen begännen, einen Ausfall von vielleicht ein paar hundert Mark ergeben könnte, und bedenken nicht, daß der Ausfall später wieder dreifach eingehen würde, sowie das Publikum sich der besseren Richtung zugewandt hätte. Denn das Gute, wenn es ihm erst einmal gelingt, sich zur Geltung zu bringen, übt dann naturgemäß eine viel stärkere Anziehungskraft aus als das Schlechte. Allerdings, der Leiter eines Privattheaters ist in erster Linie Geschäftsmann, das hat noch Niemand bestritten. Er wendet ein großes Capital auf, das er ganz und gar auf's Spiel setzt, er bürdet sich eine große Arbeitslast auf — für alles das will er durch materiellen Gewinn entschädigt werden. Das wird ihm Niemand verübeln, Niemand wird von ihm materielle Opfer für die Kunst verlangen. Allein, was wir

von ihm verlangen dürfen, das ist ein gewisser praktischer Idealismus, das ist, daß er den bessern wählt, wenn er zwei Wege vor sich sieht, die beide materiell gleich ertragsfähig scheinen. Aber, wie schon bemerkt, kaum einer unserer Theaterleiter denkt über den nächsten Tag hinaus, keiner sagt sich, daß er im Anfang materielle Opfer bringen müsse, um später glänzenden Gewinn zu erzielen, daß er nur für seine eigene Tasche arbeite, wenn er junge Dichter von Anfang an unterstütze und erziehe und ihnen zu Erfolgen verhelfe, da diese, über kurz oder lang zur Anerkennung gelangt, ihm zu glänzenden Einnahmen verhelfen werden. Jene plumpe Eigenheit der Herren, die Absicht, nur den Tag so viel als möglich zu rupfen, verleitet sie zu einem System der Directionsführung, welches nie als berechtigt anerkannt werden darf. Die Hauptsache für eine gut geleitete Bühne ist das Repertoir, die Auswahl und Folge der Stücke. Ein gut geleitetes Theater soll im Laufe eines Jahres oder zweier allen guten und lebensfähigen Besitz der nationalen Bühne und die aufführungswerthen Neuheiten dem Publikum vorführen. Vernünftige, regelmäßige Abwechselung, bunte, harmonische Mannigfaltigkeit ist die Hauptsache. Die meisten unserer Bühnen aber kennen das, was man ein Repertoir nennt, gar nicht, sie leben ausschließlich von den neuen Stücken, diese werden allein einstudirt, und jedes derselben wird so lange in ununterbrochener Folge gegeben, als sich in der Stadt noch ein paar Menschen finden, die dasselbe noch nicht besucht haben. Dann wird es wie eine ausgepreßte Citrone in die Ecke geworfen und nicht mehr beachtet. Das Unsinnige dieses Verfahrens der Novitätenabhetzung leuchtet ein. Nie kann sich auf solche Weise ein

Repertoir bilden, das Theater lebt immer nur von Heut auf Morgen, alle Kunst geht dabei zu Grunde, das Ganze wird zum Handwerk der niedrigsten Art. Hat ein Director einmal mit einem oder zwei Stücken Unglück, so sitzt er auf, wie man zu sagen pflegt; denn ein neues ist nicht so schnell einstudirt, das verlangt Wochen, und die alten sind so abgespielt, daß sie Niemanden mehr herbeilocken, denn infolge jenes Verfahrens ist ein einmal vom Repertoir abgesetztes Stück auch für das Publikum abgethan. So werden die Schriftsteller gezwungen, immer nur neue und wieder neue Arbeiten zu liefern, das heißt, da ihnen zuletzt auch die Stoffe ausgehen müssen, ihre alten Ideen und Arbeiten unter neuen Larven, in neuen Gewändern dem Publikum vorzuführen, und es so zu täuschen, oder einer vom andern zu borgen, und das Publikum wird daran gewöhnt, nur nach Novitäten zu lechzen, und die schlechteste Novität, nur weil sie eben angeblich neu ist, dem besten älteren Stücke vorzuziehen, das es vielleicht gar nicht kennt, von dem es nur weiß, daß es schon früher gegeben wurde. Kunst, Dichter, Publikum, Schauspieler, Director, alle kommen bei dieser Novitätenhetze in gleichem Maße zu Schaden, und es erscheint geradezu unbegreiflich, daß gegen dieses thörichte Verfahren noch keine wohlthätige Reaction eingetreten ist. Es ist die erste Pflicht eines jeden guten Bühnenleiters, selbst wenn er auf seiner Bühne ein ganz bestimmtes Genre pflegt, für ein gutes, abwechselungsreiches Repertoir zu sorgen, und den Schatz der guten älteren Stücke neben den neuen immer zur Geltung zu bringen, damit jene dem Bühnenrepertoir nicht vollständig verloren gehen. Unsere Directoren bilden sich so viel ein auf ihre Routine, ihre praktische Erfahrung.

Wie übel es aber damit bestellt ist, zeigt das Schicksal vieler Stücke, wie z. B. Björnsons „Neuvermählte“, die, zuerst von sämmtlichen deutschen Bühnen abgelehnt, dann durch Zufall einmal zur Aufführung gelangten und infolge des gewaltigen Erfolges bald Repertoirstück aller deutschen Theater wurden. Und auf solche Zufälle ist, Dank der Feigheit und Verständnißlosigkeit unserer Directoren, unsere ganze moderne dramatische Production angewiesen!

Wir sagten: materielle Opfer kann man von den Leitern der Privatbühnen nicht beanspruchen. Wohl aber kann man sie von den Hoftheatern verlangen, deren wir ja so viele in Deutschland besitzen. Diese haben denn doch noch eine andere Pflicht, als bloß Geld zu verdienen. Ein Hoftheaterdirector, der nicht den Muth hat, ein Deficit zu erzielen, wenn er es nur durch eine warme und lebhafte Unterstützung der Kunst erklären kann, ist zu bedauern. Der Kassenrapport ist nicht der Maßstab für die Werthschätzung einer Hofbühne. Wozu erhalten diese ihre Subventionen? Die Hofbühnen haben die Pflicht, auf Privatbühnen selten oder nie dargestellte gute Stücke, auch wenn diese keine „Kassenstücke“ sind, von Zeit zu Zeit zur Aufführung zu bringen; sie haben die Pflicht, Versuche junger, begabter Autoren, welche nur einigermaßen einen idealen Erfolg versprechen, zur ersten Aufführung zu bringen, wie einst Dalberg die „Räuber“. Sie sollten den Ton und die Geschmacksrichtung für die Privatbühnen im ganzen Lande angeben, und nicht, wie heute geschieht, ein halbes Jahr lang oder mehr hinter denselben nachhinken, nicht vor Experimenten und Einführungen junger Schriftsteller (vergl. wieder Wildenbruch) ängstlich zurückschrecken. Sie, gerade sie, haben die Pflicht, zu experimentiren, sie haben

das Recht, sich ein- und das andere Mal im Feuereifer für die Kunst zu irren, sie sollen endlich jene zahllosen kleinlichen Rücksichtnahmen und Beschränkungen fallen lassen, die sie als Hoftheater immer noch bewahren zu müssen glauben. Ich bin der Ansicht, daß eine Umwandlung der Hoftheater in Staatstheater nur vortheilhaft, ja geradezu erlösend wirken könnte, denn eine Menge kleinlicher Rücksichten auf Privatliebhabereien einzelner Hofmitglieder, künstlerische wie persönliche, würden dann fortfallen, die jetzt die Repertoirwahl einschränken.

Und ich glaube für gewiß, daß jene Zubußen, welche die Hofbühnen in dem angeführten Falle würden zahlen müssen, sich auf ein ganz geringes belaufen würden, wenn man sich entschließen könnte, nach anderen Richtungen hin zu sparen und manch' alten und neuen Zopf abzuschaffen, der für die moderne Geschmacksrichtung nicht mehr paßt. Vor allem meine ich damit die Abschaffung des Ballets. Fort mit dem Ballet von der Bühne! Was hat es daselbst zu suchen? Selbst wenn man, was ich bestreite, zugiebt, daß die Tanzkunst eine Kunst sei (und wenn sie es ist, so ist sie sicherlich die niederste), so hat das Ballet im Theater doch nichts zu suchen. Wer behauptet, daß er im Ballet etwas anderes suche, als ganz gemeinen Sinneskitzel, daß er einen andern Eindruck von demselben mit nach Hause nähme, als den der aufgeregten Lüsternheit, wer beim Ballet von ästhetischen Empfindungen spricht, der sucht ganz einfach nach einer geschickten Maskirung seines Verlangens nach Befriedigung der niederen Sinne. Für den Geschmack eines preußischen Gardelieutenants oder eines alten, ausgemergelten Roué und Podagristen oder der geilen Mitglieder der jeunesse dorée,

die nichts besseres kennt, als Pferde, Hazard und Maitressen, mag ja die möglichst graciöse Zurschaustellung von ein paar hundert strammen Waden und Schenkeln, das minutenlange Hopsen und Schwenken auf einem Beine oder gar nur auf den Fußspitzen, das bunte Durcheinanderrennen einiger Dutzend Ballerinen immerhin als Kunst erscheinen, aber das Theater ist doch noch für andere Menschenklassen da, und ich behaupte, daß ein Ballet auf einen ästhetisch gebildeten Menschen nur einen langweiligen und widerwärtigen Eindruck machen kann, selbst wenn es sich mit dem Flitterkram höchst zweifelhafter culturgeschichtlicher Belehrung umgiebt, wie „Excelsior“, „Messalina“, „Amor“ 2c. Die Tanzkunst ist viel zu sehr mechanischer Art, als daß sie mit der Schauspiel- oder Gesangskunst auf eine Stufe gestellt werden könnte, bei denen die mechanische Fertigkeit doch erst in zweiter Linie steht, das Wesentliche der Tanzkunst ist reine Uebung: auch ohne jegliches Naturtalent und Temperament, durch bloßen Fleiß kann man es in derselben zu hervorragenden Durchschnittsleistungen bringen, während selbst ein mittelmäßiger Schauspieler ohne natürliche Anlage, ohne Temperament nicht gedacht werden kann. Auf der Bühne soll in erster Linie das Wort herrschen, zum wenigsten der Ton, denn diese allein sind lebendig und belebend: die stumme, todte Pantomime, das Ballet, gehört in den Circus, nicht aber auf die Bühne, und es ist eines der größten Verdienste Richard Wagner's, dasselbe in seinen Opern nur da angewendet zu haben, wo es die Situation der Handlung unbedingt erfordert, wo es einen wesentlichen episodischen Bestandtheil des Musikdramas selbst bildet, wie z. B. in der ersten Scene des „Tannhäuser“.

Schon Schopenhauer sagt: (Parerga und Paralipomena II, 465) „.... dazu kommen noch die Ballette, ein oft mehr auf die Lüsternheit als auf ästhetischen Genuß berechnetes Schauspiel, welches überdies durch den engen Umfang seiner Mittel und hieraus entspringende Monotonie bald höchst langweilig wird und dadurch beiträgt, die Geduld zu erschöpfen, vorzüglich indem durch die langwierige oft Viertelstunden lang dauernde Wiederholung derselben untergeordneten Tanzmelodie der musikalische Sinn ermüdet und abgestumpft wird, so daß ihm für die noch folgenden musikalischen Eindrücke ernsterer und höherer Art keine Empfänglichkeit mehr bleibt.“ Und gerade diese untergeordneteste aller theatralischen Gattungen ist es, welche die meisten Kosten verursacht und die geringsten Einnahmen erzielt. Eine Shakespeare'sche Tragödie wäre auch heute noch auf einer Shakespeare'schen Bühne möglich, „Excelsior“, „Sardanapal“ sind ohne feenhafte, verblüffende Ausstattung überhaupt undenkbar. Jeder Nickel, der als Zuschuß an die Aufführung eines solchen Ballets auf einer Bühne verschwendet wird, ist ein Raub an der wirklichen Bühnenkunst. Noch einmal: das Ballet gehört in den Circus und nicht in's Theater — außer wo es einen wesentlichen Bestandtheil der Handlung bildet. Aber habe ich es doch selbst mit angesehen, daß die Leitung eines der ersten deutschen Stadttheater, um den Pöbel anzulocken, in eine ernste Oper, wie Verdi's „Maskenball“, die erbärmlichsten Scherze eines Clownballets einlegte, und daß an derselben Bühne in einer andern Oper, welche die Errettung des Kaisers Maximilian vom Abgrund der Martinswand behandelte, im letzten Act die Bürger der guten bigott-katholischen Stadt

Innsbruck ihrer Freude über die Rettung des Landesherrn dadurch Ausdruck gaben, daß sie auf dem offenen Markte der Stadt von hochgeschürzten Ballerinen einen Walzer tanzen ließen. Heiliger Richard Wagner!

Auch im Punkte der Ausstattung könnte mancherlei gespart werden. So große Freunde einer stilgemäßen und stimmungsvollen Ausstattung wir sind, so sehr wir dieselbe um des künstlerischen Eindrucks, um der Vollkommenheit des Bühnenbildes willen verlangen, so halten wir es doch für unverantwortlich, daß der Dichter, um dessen Schöpfung sich alle Ausstattung herumrankt, zu Gunsten des Theaterschusters und -schneiders zurückstehen oder leiden soll. Dies aber geschieht nur zu häufig auf unsern Bühnen. Albert Lindner erhielt von dem wegen seiner überprächtigen und allerdings oft des größten Lobes werthen Ausstattungen hochberühmten Meininger Hoftheater, für seine mit den größten Kosten und der größten Pracht ausgestatteten Dramen, welche dem Theater zu glänzenden Einnahmen verhalfen, eine Aufführungstantième von drei, sage und schreibe drei Procent*), während der allgemein übliche Satz bekanntlich sieben bis zehn Procent beträgt. Albert Lindner wurde demgemäß um vier bis sieben Procent benachtheiligt. So unterstützt das Meininger Kunstinstitut die deutsche Production! Die deutschen Dichter mögen vor Hunger dem unheilbaren Wahnsinn in die Arme fallen, damit die Schuster und Schneider und Decorationsmaler des Meininger Hoftheaters sich bereichern! Nicht genug, daß der deutsche Dichter auf jede Anerkennung, jede Unterstützung seitens seiner Landesväter verzichten

*) Vergl. Nr. 29 der Deutschen Schriftstellerzeitung.

muß — man entsinne sich nur der winzigen Antheilnahme der deutschen Fürsten an der Schillerstiftung — muß er auch noch dazu beitragen, daß dieselben auf seine Kosten ihre Kassen füllen, indem sie ihm das verweigern, was ihm jede große Bühne bewilligt. Anders läge die Sache, falls der Herzog von Meiningen keine Kenntniß von der Höhe der Tantième gehabt hätte, die an seiner Bühne bezahlt worden: ob dies anzunehmen ist, überlasse ich der Beurtheilung eines jeden Lesers. Zu rechtfertigen ist der Vorgang auf keinen Fall, nicht durch die hohen Kosten des reisenden Unternehmens, denn der Dichter, dessen Werke die Grundlage des ganzen Unternehmens bilden, darf keinesfalls durch die Höhe der Geschäftsspesen leiden, und gerade das Meininger Hoftheater hätte die Pflicht, besonders hohe Tantième zu zahlen, da die meisten Stücke seines Reiserepertoirs classische, d. h. tantièmefreie sind. Auch das „Deutsche Theater“ in Berlin zahlt für einzelne Stücke eine Tantième, deren geringe Höhe in keinem Verhältniß zu den auf die bei ihm übliche prächtige Ausstattung verwendeten Kosten und die großen Einnahmen des Instituts steht.

Ich könnte noch mancherlei über den Antheil der Bühnenleiter am Verfall des deutschen Theaters sprechen, aber ich ziehe es vor, über Punkte zu schweigen, deren ausführliche Darlegung manches keusche Gemüth verletzen könnte. Was soll ich sprechen von der Maitressen- und Haremswirthschaft in den meisten Directionszimmern? Wie oft die Existenz eines Kunstinstituts von dem guten Willen und der Spiellust einer kleinen Schauspielerin und ihrem Einfluß auf die Kasse ihres Liebhabers abhängt! Wie oft ein vorzügliches Stück zurückgewiesen wird, weil die Gattin

oder Maitresse des Directors darin keine Rolle hat oder nur eine solche, die ihr nicht ermöglicht, in jedem Acte eine neue glänzende Toilette zu zeigen! Wie oft Neigung oder Abneigung einer einflußreichen Theaterdame die Stellung der größten Talentlosigkeit an einer großen Bühne befestigen oder die einer bedeutenden Kraft untergraben kann! Wie viele Theaterdirectoren ihre Einnahmen mit dieser oder jener Schauspielerin durchbringen und ihre Bühne und hunderte von Existenzen dem Ruin entgegenführen! Ich denke, die Beispiele solcher Vorgänge leben noch frisch in unser Aller Gedächtniß! Wie viele Theaterdirectoren gleichen nicht jenem Monsieur Boerdenave in Zola's „Nana", der, wenn man von seinem „Theater" spricht, ärgerlich mit dem Fuße stampfend ausruft: „Zum Henker, sagen Sie doch nicht immer mein Theater, sagen Sie doch mein Bordell!" In der That, viele Theaterdirectoren — wer denkt hierbei nicht an eine ganz bestimmte, in Berlin zur Genüge bekannte Persönlichkeit? — wissen recht gut, daß ihre „Kunstinstitute" nichts anderes sind als geschickt maskirte Bordelle, sie dulden den Unfug ruhig aus Rücksichten für ihre Kasse; sie sparen ja am Gagenetat, je mehr Nebeneinnahmen ihre Künstlerinnen besitzen; die Liebhaber der letzteren sind ihre besten Theaterbesucher, und wenn sie an ihre Künstlerinnen höhere Anforderungen stellen als die blendender Toiletten und leidlichen Memorirens ihrer Rollen, so ist es in der Regel höchstens das Verlangen des jus primae noctis! — Uebrigens oder vielmehr leicht erklärlicher Weise herrscht gerade an den kleinen und kleinsten Bühnen verhältnißmäßig größere Sittlichkeit als an den „vornehmen". Man kann ja von Theatern, von Künstlern nicht verlangen, daß sie Klöstern und ihren

Bewohnern, wie diese sein sollten, gleichen, und gern will ich bekennen, daß bei vielen unserer modernen Bühnen die Künstlerinnen — natürlich außerhalb der Bühne — das einzige anziehende und genießbare sind, was jene bieten.

Wie der Herr, so der Diener, das Sprüchwort gilt auch beim Theater, nur muß es hier heißen, wie der Director, so der Schauspieler.

Wenn zwei Schauspieler sich über einen dritten unterhalten und ausnahmsweise einmal eine Anerkennung desselben ausdrücken wollen, so sagen sie von ihm zumeist nicht: „Er ist ein genialer Künstler“ oder „er hat sehr viel Talent“, „er ist ein fein beobachtender Künstler“, sondern gewöhnlich: „er ist ein sehr routinirter Schauspieler“. Damit ist eigentlich das Urtheil über unsere heutigen Schauspieler gesprochen. Kein Verständiger wird läugnen, daß die äußere Technik der Schauspielkunst, die gewiß ein sehr wichtiger und unentbehrlicher Theil derselben ist, nur auf dem Wege langjähriger Uebung erlangt werden kann und durchaus Sache der Routine ist, daß hierher auch die Methode der Auffassung gehört, die Art, wie der Schauspieler an das Studium einer Rolle herangehen und sie sich analysiren muß. Dergleichen will ebenfalls auf empirischen Wege gewonnen sein. Aber dem großen Troß unserer Herren Durchschnittsschauspieler ist die Routine Alles, sie ersetzt ihnen in ihren Augen Talent, Auffassung, Studium des Lebens. Das Schema einer Rolle, wie sie der oder jener große Schauspieler aufgefaßt und gegeben hat, bleibt für alle Nachfolger stereotyp und erfährt nur selten eine Umänderung. Eine bekannte Größe gut zu copiren gilt für hohen Ruhm, den Ehrgeiz, Eigenes zu schaffen, selbstständig sich mit einer Rolle zu beschäftigen, auf dem

Wege eigenen Studiums, eigener Lebensbeobachtung in dieselbe einzudringen, besitzen nur wenige, höchstens geben sie sich Mühe, ein paar neue Nuancen auszuklügeln, gleichgiltig, ob dieselben für den darzustellenden Charakter passen und natürlich erscheinen oder nicht. Daher geht eine Unmenge stereotyper Bühnengestalten in veralteter Auffassung noch alltäglich über die Bühne, wie z. B. Wallenstein, diese dämonisch-leidenschaftliche Natur, als eisigkalter, zurückhaltender Soldat, Burleigh, der eiserne Fanatiker, als trockner Actenwurm, Ophelia, diese von latenter Sinnlichkeit erfüllte Gestalt, als die zarte, keusche Blume. Noch immer wird Hamlet, diese feine, zarte, schwächliche Ephebengestalt von ersten Helden dargestellt, in der Regel einem robusten, handfesten Gesellen, so daß die Schwäche und Feigheit Hamlet's wegen des Widerstreits der körperlichen Erscheinung mit dem Charakter nicht mehr tragisch, sondern unsympathisch, ja lächerlich berührt. Solcher Beispiele ließen sich viele anführen. Von Beobachtung des Lebens ist bei unseren Schauspielern keine Spur, alles ist Schablone. Die meisten Schauspieler haben nichts von jener Proteusnatur, die der Bühnenkünstler braucht, sie stimmen alle Rollen auf einen Ton, gleichgiltig ob dieser zu dem darzustellenden Charakter paßt oder nicht. Man nennt das „sich eine Rolle zurechtlegen" oder „seiner Individualität anpassen". Besonders der „berühmte" Herr Kainz in Berlin, ein Schauspieler ohne jede Verwandlungsfähigkeit, leistet hierin Unglaubliches. Beim Studium einer Rolle denkt der Schauspieler — wofern er überhaupt dabei denkt und sich nicht etwa blos auf sein „künstlerisches Gefühl" verläßt, — höchstens: wie würde ich mich in dieser Situation benehmen, aber nur selten: wie muß sich dieser und dieser

Charakter unter diesen Umständen in dieser Situation geben? Stereotyp sind bei unsern Schauspielern und noch mehr bei den Schauspielerinnen die Bewegungen, die Geberden, die Sprache, das Weinen, das Lachen. Mit ein wenig veränderter Maske, in anderen Gewändern spielen sie alle Rollen gleich. Und die eine Schablone — manchmal sind es vielleicht auch zwei und drei — die jeder besitzt — sind selbst so gemacht, so lebensunwahr als möglich. So wie sich unsere Schauspieler auf der Bühne benehmen, wie sie sprechen, stehen, gehen, lachen, weinen, klagen, Liebe gestehen, schelten, spotten, benimmt sich kaum ein vernünftiger Mensch auf Erden in diesen Situationen. Welcher gewöhnliche Mensch spricht so consequent durch die Nase wie unsere Herren Liebhaber und Charakterschauspieler, welches Mädchen redet in solch' gezierten, singenden oder flötenden Tönen, wie unsere naiven oder sentimentalen Liebhaberinnen? Aehnlich giebt es auch Dichter und Schriftsteller, die Menschen und Situationen auch nicht nach dem Leben, sondern nur nach andern älteren Büchern zeichnen. Auch in den Aeußerlichkeiten begehen die Schauspieler die größten Schnitzer gegen die Wahrheit: wenn sie als Reisende aus fernen Ländern ankommen, tragen sie die üblichen Theaterlackstiefeln an den Füßen, selbst im amerikanischen Urwalde oder im Sande der Wüste, und die Bauernmädchen auf der Bühne tragen bei der Feldarbeit seidene Röcke. Für die Darstellung historischer Gestalten fehlen unsern meisten Schauspielern (zu denen ich Leute wie Friedrich Haase, Sonnenthal 2c. nicht rechne) die Kenntnisse, für die modernen Figuren der Beobachtungssinn. Der Schauspielerstand recrutirt sich zumeist aus den minder gebildeten Kreisen der Gesellschaft: verdorbene Handwerker,

weggelaufene Kaufleute, Studenten, die auf Schule und Universität nicht gut gethan haben, bilden seine Hauptelemente, und den meisten ist es nur darum zu thun, ein bequemes Leben zu führen, das ihnen gestattet, so viel als möglich zu lumpen und zu faullenzen. Wenige unserer Schauspieler können einen englischen, französischen oder italienischen Satz richtig aussprechen. Bei Darstellung historischer Figuren fällt es ihnen gar nicht ein, selbstständige Studien in Betreff des Charakters der Gestalt zu machen, sie spielen sie in der Weise, wie sie althergebracht ist. Nur wenigen Darstellern, die den Julius Cäsar zu spielen erhalten, wird es einfallen, einmal im Mommsen Genaues über die geschichtliche Figur nachzulesen, im Museum die Büsten desselben eingehend zu vergleichen, sie legen sich bestenfalls eine eigene Phantasieanschauung von ihm zurecht, schlagen einen recht hohlen pathetischen Ton an und lassen das Uebrige den Friseur und den Garderobier besorgen, mit deren Hilfe wirklich etwas wie eine Cäsargestalt zu Stande kommt. Auch im Costümlichen opfern sie jede Wahrheit der Wirkung auf. Solche Bettlaken ähnliche Rittermäntel, wie unsere Mimen sich malerisch um Hüften und Schultern drapiren, hat man nie getragen, ebenso wenig solche Rococcoperrücken von Pferdehaaren, wie sie noch heute beim Theater Mode sind: aber die Dinger nehmen sich recht hübsch aus, und so werden sie natürlich weiter getragen.

Am kläglichsten offenbart sich die Lebensunkenntniß unserer Schauspieler bei der Darstellung hoher fürstlicher Persönlichkeiten oder von Figuren aus dem niedern Volke in modernen Dramen, zwei Menschenclassen, die sie so gut wie gar nicht kennen: die eine, weil sie sich von ihnen fern

hält, die andere, weil sie es vermeiden, mit ihr in Berührung zu kommen. Diese Theaterprinzen und -Fürsten, die sich aufblähen wie Truthähne, fürstliche Würde und Hoheit zu zeigen meinen, wenn sie sich mit einem gewissen Schwunge die Hand in die Brustklappe des Ueberrockes stecken, die schwadroniren und schreien wie Jahrmarktsverkäufer, sind zu köstlich, noch wunderbarer aber die Arbeiter mit den nagelneuen sauberen Blousen, denen sich nicht selten frisch vom Schneider gekommene Beinkleider und — Lackstiefel zugesellen, mit dem hohen, pathetischen Nasalton, den abgerundeten schwunghaften Bewegungen der Arme! Unsere Berliner Schauspieler scheuen einen Gang bis vor das Cottbuser Thor, um sich einmal einen leibhaftigen Arbeiter oder Strolch anzuschauen, wie er sich auf der Straße unter seinesgleichen benimmt.

Der gute Schauspieler, der es ernst mit seiner Kunst nimmt, sollte fortwährend beobachten und studiren, im Salon, auf der Straße, in der Kneipe, an allen Orten. Er sollte auf jede Tonfärbung im Gespräch, jede Bewegung der Andern achten und dabei nie den Charakter derselben aus den Augen verlieren, um schließlich zu wissen, wie sich jeder Charakter in jeder Situation benimmt. Denn nur durch Erfahrung, nie durch die reine Intuition kann man davon Kenntniß erlangen. Jeder, mit dem der Schauspieler zusammen ist, müßte unbewußt demselben zum Studienobject dienen, denn nur so kann letzterer sich Lebenskenntniß und Lebenswahrheit in der Darstellung aneignen. In jeder freien Stunde müßte sich der Schauspieler unter fremde Menschen begeben, um zu beobachten, namentlich Menschen solcher Kreise und Stände, mit denen er im Allgemeinen nicht in

Berührung kommt. Für alle Verhältnisse des öffentlichen und privaten Lebens müßte er Sinn haben, für die Bewegungen auf den Gebieten der Politik, der Gesellschaft, der Wissenschaft: denn er kann auf der Bühne leicht in die Lage kommen, von denselben sprechen zu müssen, darstellen zu müssen, wie sich Jemand, dem diese Verhältnisse vertraut sind, in denselben bewegt. Wie soll er dies aber, ohne sie zu kennen? Die ungeschickte Art, wie er dies heut in den meisten Fällen thut, die vollständige Unnatürlichkeit, die er dabei entwickelt und die den vernünftigen Zuschauer oft zum hellsten Lachen anreizt, zeigt ganz deutlich, daß ihm die Kenntniß, das Studium dieser Dinge völlig fern liegt, daß nur das letztere, nur eingehendste Erfahrung in solchen Dingen helfen kann, und der Künstler nicht, wie von Unwissenden oft behauptet wird, die Welt schon fertig mit auf die Welt bringt. Nur die Art, wie er die empirisch gewonnenen Anschauungen auffaßt, nachbildet und sie künstlerisch mit einander verbindet, ist ihm angeboren, nicht aber die Anschauungen selbst, und kein Künstler kann ohne die unablässigste, schärfste Beobachtung bestehen.

Sich ganze Nachmittage lang in Kaffeehäusern umhertreiben, die Wiener Witzblätter auswendig lernen, die Nächte hindurch kneipen und Scat spielen, den Tag über auf dem Sopha schlafen, mit den Colleginnen Verhältnisse anbandeln, wie das Gros unserer Durchschnittsschauspieler seine freie Zeit verwendet (und nur von diesem spreche ich hier) heißt niemals das Leben studiren. Für die großen Fragen des öffentlichen Interesses, die allgemein versirt werden, für die politischen und wissenschaftlichen Bewegungen unserer Tage fehlt ihnen der Sinn: kommt in einer aus

verschiedenen Berufselementen bestehenden Gesellschaft die Rede darauf, so wissen sie meistens nur zu schweigen oder banale Alltagsphrasen vorzubringen, theilnamslos steht der Mime der Zeit gegenüber. Nur von seinen Erfolgen, seinen Contracten weiß er zu sprechen, nur diese existiren für ihn, alles Andere dünkt ihm leerer Schein, nur von kleinlichem Coulissenklatsch weiß er zu berichten, und begreift nicht, wie es Menschen geben kann, die sich für die Fortschritte der Telegraphie, für die Heilung der Hundswuth, die bulgarische Frage oder die belgischen Arbeiterexcesse interessiren können. Was wollen diese Dinge sämmtlich gegen den Umstand sagen, daß er soeben für den nächsten Winter einen sehr vortheilhaften Contract mit dem Züricher Stadttheater abgeschlossen hat, oder daß er bei seinem letzten Gastspiel in Rügenwalde drei Lorbeerkränze zugeworfen erhielt, oder ob in der bevorstehenden Aufführung des „Hamlet“ am Deutschen Theater Herr Kainz oder Herr Sommerstorf die Titelrolle spielen wird? Aber wen interessirt das ernstlich mit Ausnahme einiger verliebter Backfische? So ist es denn kein Wunder, daß in der wahrhaft guten Gesellschaft der Schauspieler auch noch heute nur eine geduldete Rolle, die des Declamators oder Anecdotenerzählers spielt, und dies wird sich nicht eher ändern, als bis er aufhört, sich für den Mittelpunkt der Welt anzusehen, und anfangen wird, das Leben selbst zu studiren und nachzuschaffen.*)

Denselben Fehler der Trägheit, des ungenügenden Studiums des realen Lebens muß ich auch unsern dramatischen

*) Ganz ausgezeichnet hat über den eben angezogenen Gegenstand Karl Böttcher in seiner unlängst erschienenen, frisch und munter geschriebenen Brochure „Schauspieler-Eitelkeit“ gehandelt.

Schriftstellern zum Vorwurf machen, die sich in diesem Punkte nicht sehr vortheilhaft von den Mimen unterscheiden. Nicht jeder Schriftsteller kann ein Genie sein, nicht jeder fortreißende Kraft und Leidenschaft der Darstellung, sprühenden, allezeit schlagfertigen Witz, ausgeprägte Schärfe der Charakteristik besitzen. Von jedem Schriftsteller aber ist man berechtigt zu verlangen, daß er Fleiß besitze, daß er das Leben studire und uns wenigstens Wahrheit gäbe. Die Welt aber, die unsere modernen dramatischen Dichter vor uns aufbauen, hat in den seltensten Fällen etwas mit der wirklichen gemein, alle ihre Figuren sind, um ein Wort Hebbel's zu gebrauchen, construirte Menschen. In das Leben zu gehen, es mit offenen Augen zu studiren, sich ihre Stoffe von der Straße heraufzuholen, fällt ihnen nicht ein. In ihrem mit höchstem Luxus bric à brac eingerichteten Arbeitszimmer lesen sie ein paar Pariser sogenannte Sittendramen oder -Romane, suchen sich aus zehn derselben ein paar effectvolle Scenen heraus, kleben diese zusammen, construiren sich auf dem Sopha liegend die Menschen dazu und dictiren, ohne einen Schritt vor die Thüre zu wagen, dann die Ausgeburt ihrer Einbildungskraft dem Secretär. Dann besorgen gute Freunde die Reclame, die Recensenten werden zweimal zu Tisch geladen, und das Machwerk kann als Kunstwerk ersten Ranges in die Welt gehen. So wird in Berlin die deutsche Literatur von Lindau, Lubliner, L'Arronge &c. und ihren guten Freunden gemacht. Was diese Herren für Kunst und Witz halten und ausgeben, ist unglaublich.

Der Beherrscher der modernen Bühne ist das Lustspiel, es entspricht dem Zeitgeschmack am meisten, es genießt die besondere Pflege unserer Dichter, es wird auf unseren Bühnen

noch relativ am besten dargestellt. Wie wenig erfreulich aber ist der Anblick, den unsere angeblich besten und erfolgreichsten modernen Lustspiele bei näherer Betrachtung gewähren! Ein Lieutenant fällt in's Wasser und ist gezwungen, Civilkleider anzuziehen, die ihm viel zu weit sind — das ist der Kernpunkt des berühmten Moser'schen Lustspiels „Krieg im Frieden", welches in Berlin und anderwärts sich ungeheurer Erfolge zu rühmen hatte. In der That, das ist etwas so ungeheuer Merkwürdiges, Interessantes und Bedeutsames, daß es nöthig ist, dergleichen auf die Bühne zu bringen. Wie komisch, einen Lieutenant zu sehen, der sich vor Nässe schüttelt wie ein Pudel! Es ist ein so wichtiges Moment im öffentlichen Leben, wenn ein Lieutenant 'mal in's Wasser fällt, ein so künstlerischer Anblick, so unendlich spaßhaft, von so bedeutendem Einfluß, so unterhaltend und bildend, daß es durchaus durch die Kunst verherrlicht werden muß. Dieser Töffel Reif von Reiflingen ist ein Mensch, dessen Bekanntschaft man durchaus machen muß, wenn man auf das Prädicat „gebildet" Anspruch zu erheben gesonnen ist! Oder wie interessant ist nicht für einen gebildeten modernen Menschen z. B. der Kutscher eines Arztes, der selbst gern den Doctor spielen möchte, der einem kranken Bauer ein ganzes Glas Rhabarbertinctur zu trinken giebt und sich dann in den Kopf setzt, der arme Mensch könnte daran gestorben sein. Das ist so wahr, so natürlich, und vor Allem so interessant, so wichtig! Gerade so sind die Kutscher in ärztlichen Häusern, und wir müssen uns durchaus mit diesen Herrn Lubowski beschäftigen, denn wir sind ja gebildete Menschen und suchen unsern Umgang mit Vorliebe in diesen Kreisen! Welch' eine hohe künstlerische That, einen Bauer zu zeichnen, der sich vor

Leibschmerz windet, und einen Kutscher, der ihm Rhabarber zu trinken giebt! Oder ein Stoffel von Berliner Referendar, der sich wie eine Einfalt vom Lande benimmt, die zum ersten Male nach der Stadt kommt, oder die feingebildete Gattin eines Berliner Arztes, welche in Gegenwart eines Gastes einschläft, um den letzteren nur mit ihrer Tochter allein zu lassen. Ja, solche Referendare, solche feine Damen giebt es auch nur in dem Berlin — des Herrn L'Arronge! Ja, das ist echtes Lustspiel! Das ist Wahrheit, Laune, frisches Leben, reger Witz! Oder von welch' feiner Lebensbeobachtung zeigt es, wenn in Blumenthal's „Großer Glocke" ein Bildhauer seinen Entwurf zu einer Gruppe, an dem er Monate lang gearbeitet hat, auf den er die größten Hoffnungen setzt, der ihm Gold und Ruhm bringen soll, von der Preisbewerbung zurückzieht, um der Mutter eines Collegen einen Gefallen zu thun, wenn ein Sanitätsrath beim Anblick einer Ohnmächtigen ausruft: „Um Gottes Willen schnell einen Arzt," oder ein Consul uns versichert, er wisse sehr wohl, daß er der einzige sei, der in sein feines Haus nicht hineinpasse. Von welch' tiefer Lebensauffassung und Lebenskenntniß zeigt das, wie sind solche Figuren von verblüffender Naturwahrheit! Ganz so geht es in der Gesellschaft zu! Ja, wir haben noch Genies, noch ist die deutsche Kunst nicht verloren, denn „Krieg im Frieden", „Doktor Klaus", die „Große Glocke" sind wirkliche, vollendete Werke der echten komischen Kunst!

Doch genug des Hohns! Wir von heute spotten über die Geschmacksrichtung der Romantiker, ihr phantastisches, dem zeitgenössischen Leben gänzlich abgewendetes Schaffen, über die Märchenwelt, die sie sich in ihrem eignen Hirn aufbauten. Aber wenn ich vor die Wahl gestellt werde zwischen jener

romantischen Märchenwelt der Tieck'schen Lustspiele und der platten, modernen, langweiligen, interesselosen, unwahren, verzeichneten geist- und witzlosen Welt unserer heutigen Lustspielschreiber, so werde ich, der begeisterte Anhänger des Realismus, mich vermuthlich doch für die erstere entscheiden, denn in ihr steckt wenigstens poetisches Empfinden, Geist, Farbenreichthum. Um im besten Falle zu sehen, wie Herr Assessor Fritz Müller sich in Fräulein Gertrud Meyer, Tochter des Commerzienraths Wilhelm Meyer verliebt, zuerst von ihr abgewiesen wird, dann aber in einer gut gewählten Stunde ihr pochend Herz gewinnt und sie als die seine heimführt — wie Herr Referendar Gerstel der jungen Emma Klaus in Gegenwart der schlafenden Frau Dr. Klaus eine Liebeserklärung macht oder der Kutscher Lubowski einem kranken Bauer Rhabarber zu trinken giebt, wie der Lieutenant Reif-Reiflingen in's Wasser fällt und Thee trinkt — um diese und andere Nichtigkeiten und Erbärmlichkeiten des allerplattesten Alltagslebens vor meinen Augen geschehen zu sehen, soll ich mich in besondere Toilette werfen, mich an der Theatercasse drängen und stoßen lassen, für schweres Geld ein Einlaßbillet kaufen, drei Stunden lang auf einem engen, unbequemen Sitze, zwischen einer dicken Schlächterswittwe und einigen faule Witze reißenden Börsianern in glühender Hitze eingepfercht sitzen, mich in den Zwischenacten durch das unendlich alberne Gespräch meiner Nachbarn langweilen lassen, die sich über meinen Kopf weg unterhalten, mich beim Ausgang wieder drängen und stoßen lassen und die Gefahr einer Erkältung riskiren? — Nein, das Ziel ist wirklich des Preises nicht werth! Wenn das Theater nicht mehr bieten kann, so hat es keine Berechtigung des Bestehens. Was wir ver-

langen, ist ein realistisches modernes Drama: unter Realismus aber verstehen wir die Nachschöpfung des zeitgenössischen Lebens durch einen echten Dichter, die Behandlung der großen Tagesfragen in echt künstlerischer Gestalt, sei es nach der tragischen, sei es nach der komischen Seite, die poetische Lösung der Conflicte des Lebens oder den Versuch des Dichters, dieselben in seiner Dichtung darzustellen und zu lösen, die Darstellung der großen Gesetze des Lebens in getreuen, naturwahren, farbigen, plastischen, bewegten Bildern.

Wer von unsern modernen Dramatikern, die jetzt auf der Höhe sind, kann uns dies aber gewähren? Etwa Paul Lindau? „Was kannst Du armer Teufel geben?" der du jämmerlich Schiffbruch leidest, sobald du einmal etwas Anderes zeichnen willst als das trostlos öde Leben und Treiben hinter den Coulissen und im Theaterfoyer, dessen Wiedergabe im „Erfolg", „Jungbrunnen" u. a. das beste, das einzig Gute ist, was du geschrieben? du, dessen einzig gutes Lustspiel, wie Speidel sagt, das Deines Lebens war, indem du mit dem denkbar geringsten Quantum Talent und einer unglaublichen Menge Unverfrorenheit Dir eine Stellung in der deutschen Literatur zu verschaffen wußtest — durch das unaufhörliche Hosiannahgeschrei einer Menge Leute, die sich dreimal wöchentlich in deinem Hause satt aßen. Oder Sie, Herr G. v. Moser, der Sie das Bischen echten Humor, das Sie besaßen, schon längst in Ihren älteren ja recht liebenswürdigen Stücken „Ultimo" und „Hypochonder" verspritzt haben und nur noch von dem Credit leben, den man Ihnen auf Rechnung des einstmals Bezahlten gewährt? Der Sie in Ihrem Doppelstück Reif-Reiflingen (das Sie, wie ich lese, noch gar zur Trilogie vervollständigt haben) Ihren geistigen

Bankerott in unverhüllter Weise angezeigt haben! Oder Sie, Herr L'Arronge, dessen Phantasie und Lebensanschauung über kleinlichste Kleinlichkeiten des Alltagslebens, über erste Bälle und ärztliche Sprechstunden, versäumte Eisenbahnzüge und Wohnungsausräumungen nicht hinausgeht, in dessen Stücken man jeden Moment irgend eine Person nach einem unentbehrlichen, unnennbaren Geschirr greifen zu sehen erwartet? Oder Sie, Herr Blumenthal, der Sie sich hundert Bonmots auf einen Zettel schreiben und dann um dieselben herum ein beliebiges Stück gießen, der Sie Ihre Kammerdiener wie die Barone, Ihre Barone wie die Kammerdiener reden, jeden Barbiergesellen von Witz und Geist triefen, und um einer komischen Wirkung willen eine anständige Frau im Handumdrehen zur Spitzbübin und Urkundenfälscherin und im nächsten Moment wieder zur liebenden Gattin werden lassen, der Sie noch nie ein Motiv selbstständig erfunden oder aus dem Leben geschöpft, sondern Alles nur Andern nachgeahmt und dann mit den Originalgaben ihrer Witzspiele garnirt haben, so wie etwa ein Bremer Cigarrenfabrikant echten Pfälzer mit einer Beize übergießt und dann als Originalimport aus der Havannah auf den Markt bringt? Der Sie allgemein besprochene Vorfälle, Personen und Thatsachen aus dem wirklichen öffentlichen Leben auf die Bühne herübernehmen — nicht um einer sittlichen, reinigenden Wirkung willen, nicht als Typen, nicht um daran die das sociale Leben beherrschenden Gesetze zu zeigen, nicht um Ihrer Zeit einen Spiegel vorzuhalten, das wäre lobenswerth —, nein, sie nur zusammenstoppeln aus Speculation auf die niedrigsten Triebe, die Lust am Scandal, um Sensation zu erregen, um mehr von Ihren Stücken sprechen zu machen, um einige Tausend Mark Tantièmen

mehr einzustreichen. Sie haben ganz Recht, Herr Blumenthal, daß Sie Geld, viel Geld verdienen wollen, ein Thor wäre, wer die Gelegenheit und das Talent dazu besäße und beide nicht ausbeutete. Wer sich ein Jahr lang um eine Arbeit müht und an ihr schafft, will sie selbstverständlich so glänzend als möglich verwerthen, und Niemand wird heutzutage mehr vom Dichter verlangen, daß er um Gottes Lohn für den Ruhm allein arbeite. Behüte! Allein, der nur hat das Höchste erreicht, der beides zu vereinen weiß: materielle Erfolge und wahrhaft künstlerische Leistungen. Sie aber, Sie machen sich kein Bedenken, Ihr Geld zusammenzuscharren, indem Sie auf den niedrigsten aller Triebe speculiren, die Scandalsucht des Publikums. So stehen Sie denn nicht höher als die Verbreiter jener bekannten Berliner Extrablätter über den neuesten Mord, als die Verfasser jener Schundcolportageromane, welche die neuesten politischen und socialen Vorgänge, die bairische Königstragödie, die bulgarische Revolution, die belgischen Streiks sofort in ellenlangen Erzählungen, die Lieferung à 10 Pfennige, grob und plump verarbeiten. Sie sind der Gregor Samarow und Sir John Retcliffe der deutschen Bühne. Auch daraus mache ich Ihnen keinen Vorwurf: Jeder verdiene sein Geld wie er kann, sofern es ehrlich geschieht. Selbst Cloakenreiniger und Abdecker sind doch auch ehrenhafte und redliche Menschen. Aber dann besitzen Sie wenigstens auch die Ehrlichkeit, nicht mit den Früchten der Colportagedramatik den Heiligenschein der Poesie vereinen zu wollen — wagen Sie zu scheinen, was Sie sind, hören Sie auf, sich durch die Feder und den Mund Ihrer allzeit dienstbeflissenen Clique, welche Sie inspiriren, und

der Blätter, die Sie zum Theil selbst bedienen, als das erlösende Genie unserer poetischen Misere proclamiren zu lassen und jedes ernste, redliche, echte Kunststreben, wie Sie und Ihre Freunde alltäglich thun, in den Koth zu treten, indem Sie horribiliscribifaxisch dazu schreien: Das einzige wahre Genie bin doch nur ich, und wehe dem, der es wagt, mir gleich sein zu wollen. Ueber Sie, Herr Lubliner, und Ihre literarischen Erzeugnisse mich weiter zu verbreiten, habe ich nicht die mindeste Lust. Sie haben mit „Gräfin Lambach“ Ihre Todesanzeige selbst unterzeichnet und de mortuis nil nisi bene. Ruhen Sie in Frieden! Ob Sie nun noch ein paar Lust- oder Schauspiele mehr in die Welt senden, um nach „Auf der Brautfahrt“, „Jourfix“, „Mitbürger“, „Frau Susanne“, „Gold und Eisen“, „Die armen Reichen“ das Dutzend Ihrer Durchfälle vollzumachen und wenigstens ein anständiges Jubiläum als der durchgefallenste Schriftsteller der Neuzeit zu feiern — es wird mich wenig kümmern und das Urtheil der Verständigen kaum beeinflussen. Wer uns immer und immer wieder in seinen modernen Stücken eine Welt vorführt, die im Monde, auf der Venus, dem Mars vielleicht, sicherlich aber nirgends auf der Erde existirt — wer nicht müde wird, uns die unglaublichsten Menschen als leibhaftig und wirklich existirend vorzuführen — eine Frau, die in einem Augenblick, in welchem es sich für sie um Sein oder Nichtsein, um ihre und ihres Mannes Ehre und Leben handelt, dem Gatten eine Standrede über Vorzüge und Schattenseiten der Ehe im witzelnden Saphir'schen Tone hält — ein Kaufmann, der an hochgradiger Hellseherei leidet und in einem im Kamin brennenden Papier intuitiv ein unschätzbares Document erkennt, und der an einem der wichtig-

sten und erregtesten Punkte der Handlung dem Schwiegersohne einen Vortrag über die Bedeutung des Kaufmannsstandes in der Welt hält — wer uns ein deutsches Ministerium vorführt, in dem über den Urlaub der Beamten nicht einmal Buch geführt wird, — wer die Spannung des Publikums durch eine unglaublich verwickelte Fabel bis auf's Höchste steigert, was keine Kunst ist, um sie dann, wo die Kunst des Dichters anfangen soll, durch das Auffinden eines Tagebuchs eines jungen Mädchens aufzulösen, was seit dem seligen Benedix Niemand mehr gewagt hat — wer seine Motive und Gestalten consequent aus fremder oder älterer eigener Arbeit entlehnt und Alles dies um ein paar durch und durch unwahre, verlogene, lediglich auf einen äußeren Augenblickseffect berechnete Wirkungen zu erzielen, ohne jeden Funken von Lebenskenntniß, Beobachtung, psychologischen Scharfblick, Humor und Poesie — wer dies consequent durch Jahre mit eiserner Stirn treibt und sich nur durch das ohrenzerreißende Bravogeheul einer zahlreichen Verwandtschaft oder häuslich befreundeten Clique mühsam im Sattel zu halten vermag — der hat das Recht verwirkt, ernsthaft — ja überhaupt nur als anwesend genommen zu werden. Von Ihnen, meine Herren, soll man eine Blüthezeit des deutschen Lustspiels erwarten, von Ihnen, die Sie das Volk nicht kennen, dem Sie angehören, in dem Sie leben, das Sie schildern wollen, sondern sich auf den Sophas in Ihrem Salon im Berliner Westen herumräkeln und nicht wissen, wie es draußen im Norden, Osten und Süden aussieht und zugeht? Die Sie nie etwas Anderes verstanden haben, als für einander gegenseitig mit möglichst viel Lärm in's Horn zu stoßen und sich eine Freundesclique zu erschmeicheln, erloben, erschimpfen

oder zu erfüttern, welche den Sand, den Sie der Welt in's Gesicht streuten, als Goldregen ausgiebt und brutal unter die Füße tritt, was nicht zu Ihnen und nicht zu ihr geschworen hat? Die Sie emporgestiegen sind nur durch den Wind, den Ihre Freunde um Sie herum machten, und nur infolge Ihrer eigenen Leichtigkeit. Die Sie in nichts groß sind, als in Ihrer eigenen Einbildung und der thörichten Bewunderung ihrer Clique, und an nichts reich, als an Honoraren. Aber nicht ewig wird sich die Welt von Ihnen Sand in die Augen streuen lassen, sie wird sich ihn schließlich doch einmal aus denselben wischen und Sie in Ihrer ganzen Gedankenarmuth und Blöße erkennen, und ich, bei Gott, will mit den Vernünftigen umhergehen und werben und wirken, so lange bis sie Vernunft angenommen hat, damit durch Pygmäen und deren Schmarotzer den ehrlich strebenden, den wahrhaft bedeutenden unter unseren Dichtern, wie ich sie oben genannt, wiewohl meine Liste auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, nicht länger die verdiente Anerkennung, das verdiente Brod entzogen werde.

Sie wird es endlich müde werden, die Welt, immer wieder dieselben Handlungen, dieselben Gestalten auf der Bühne zu sehen, die stereotypen modernen Lustspielfiguren, die sich nur äußerlich, nur durch die Aenderung der Namen von der Art der Masken der altitalienischen Komödie unterscheiden, sonst aber gerade so stehende Typen sind wie diese: der gutmüthige, etwas schwache, etwas cretinhafte Commerzienrath, seine hochfahrende, aristokratisirende Gattin, der schüchterne und linkische Assessor, der flotte, liebenswürdig sein wollende Landwirth oder Lieutenant, der sechzehnjährige Backfisch, der noch nicht weiß, was Liebe ist (ein

Kind des neunzehnten Jahrhunderts!) sondern es sich erst von dem vorhergenannten erklären lassen muß, die jungfräulich herbe, stolze erste Liebhaberin, welche sich gegen die Liebe zu wehren sucht und ihr schließlich doch unterliegt, der tölpelhafte Bediente, der seinen Herren, wo er kann, nachzuahmen sucht, der Schmierenkomödiant, der hochmüthige Beamte, der verlegene, ungeschickte Gelehrte, das dreiste, Jedem die Wahrheit in's Gesicht sagende Stubenmädchen u. s. w. u. s. w. Macht Platz Ihr arbeitsscheues, liederliches Gesindel, die Ihr nichts versteht als zu faullenzen und Euch den trägen Bauch zu stopfen, herumzulungern und Possen zu treiben, die Ihr das heilige Wort „Liebe" durch Eure Tändeleien zehn Mal in der Minute entweiht — steigt herab von der Bühne, macht Platz dem Manne der ehrlichen Arbeit, der redlich vorwärts strebt und sich müht und in dessen Herzen noch Raum ist für die natürliche, volle Entfaltung großer und mächtiger Empfindungen und Leidenschaften, der noch hell und kräftig zu lachen versteht und nicht blos wie Ihr nervös zu hüsteln, macht Platz der Fülle individueller, nicht schablonenhafter Gestalten des modernen Lebens, dem Politiker, dem Agitator, dem Forscher, dem modernen Erfinder, der modernen Frau, die nach Gleichberechtigung mit dem Manne strebt und sich neue Berufszweige zu finden bemüht, den zahllosen verschiedenartigen Existenzen fremder Länder, welche der Strom des Lebens an die Ufer der Spree verschlägt — kurz allen den eigenartigen und lebensvollen Erscheinungen des modernen, nationalen Großstadtlebens! Natur, eigenartige, interessante Natur, Wahrheit des Lebens wollen wir auf der Bühne sehen. Nicht ferner soll ein gebildeter Mensch in einem fremden Zimmer viertelstundenlang mit einem andern

Gaste sprechen, ohne sich vorzustellen, so daß dieser den andern Gast für den Hausherrn und jener den Neuankömmling für einen verrückten Schneider hält, woraus tausend Verwickelungen entstehen — nicht ferner soll der Dichter alle seine Gestalten fortwährend einander hinter den Thüren, unter den Tischen belauschen lassen und durch dies läppische Motiv je nach Bedarf Verwickelung und Lösung hervorbringen, nicht ferner sollen zwei, die sich in der siebenten Scene eben noch gründlich und leidenschaftlich haßten, in der neunten schon als plötzlich hinter den Coulissen Versöhnte auftreten, nicht ferner soll jedes freie und offene Wort über weltbekannte öffentliche Zustände und Personen von der Bühne verpönt und ausgeschlossen sein. Das Leben sollen unsere Dichter studiren, und wenn sie der Kunst wirklich einmal das schwere Opfer bringen müßten, für ein Vierteljahr von Berlin W nach Berlin O. oder SO. oder C. zu verziehen!

Das Lustspiel und seine in ihrer heutigen Form noch unnatürlichere Abartung, der Schwank, überwuchert so sehr unsere moderne dramatische Production, daß daneben das. ernste Drama fast gar nicht aufkommen kann und die Posse zur Unbedeutendheit herabsinkt. Beides ist zu beklagen, denn beides zeugt für die Ungesundheit unserer Kunstzustände. Wie wenige Dichter haben wir, die es verstehen, die ernsten Conflicte und Vorgänge des modernen Lebens zur Gestaltung zu bringen.*)

Was Wildenbruch in dieser Hinsicht geschrieben, ist gerade das am wenigsten gelungene unter seinen Werken:

*) In seinem Buche „Durch scharfe Gläser" hat Gustav Schwarzkopf in einer Satire „Nach der Schablone" die Plattheit des modernen Lustspiels witzig verspottet.

„Opfer um Opfer". Daß auch Heyse das Problem des modernen Dramas nicht lösen wird, erscheint klar; Heyse als Dramatiker ist ein Widerspruch in sich selbst, sein Trauerspiel „Ehrenschulden", ein in Handlung und Charakteristik gleich verunglückter Versuch. Daß Stücke wie Lindau's „Gräfin Lea" nicht ernst zu nehmen sind, braucht nicht erst gesagt zu werden, ein so tief einschneidender Vorwurf muß denn doch ganz anders angegriffen werden, daß Blumenthal's Stücke nicht den geringsten Kunstwerth besitzen, sondern nur krasse, auf die Sensationswuth des Publikums berechnete Fabrikwaaren sind, habe ich schon oben dargethan, ebenso den gänzlichen Unwerth der Production des Herrn Lubliner. Ueber Hart's „Sedan" habe ich schon oben gesprochen. Aus der älteren Zeit ragt wie ein düsterer, gewaltiger, erratischer Granitblock Hebbel's „Maria Magdalena" hinein, dem sich Ludwig's „Erbförster" beigesellt. Nimmt man noch Freytag's „Valentine" und „Graf Waldemar", so sind wir mit dem ernsten Drama des modernen Deutschland beinahe zu Ende, denn Stücken wie Wilbrandt's „Tochter des Fabricius" fehlt das ganz speciell moderne Gepräge. Eine traurige Ausbeute, wenn man sie mit der Production der Scandinavier vergleicht! Was bleibt uns hier noch zu lernen, noch zu thun übrig!

Beinahe noch trauriger sieht es mit der Posse aus, diesem nicht hoch genug zu schätzenden Zweige der Bühnenliteratur. Welche Bedeutung die Posse hat, wie groß ihr Einfluß namentlich auf die untern Bevölkerungskreise ist, braucht wohl Niemandem gesagt zu werden. Die Berliner Posse der vergangenen Jahrzehnte war classisch in ihrer Art. Kalisch, Pohl, Hugo Müller, zum Theil noch Salingré,

Weirauch lieferten Bilder aus dem Volksleben von einem wahrhaft herzerfreuenden Realismus: wohlgewählte Stoffe, kerngesunde Handlungen, lebenswahre Charaktere, eine unbarmherzig die Geißel über Mißstände aller Art schwingende Satire, daneben auch Scenen von rührender Gemüthsinnigkeit! Stücke wie der „Goldonkel“, „Berlin wie es weint und lacht“, „Die Mottenburger“, „Die Maschinenbauer“, „Unruhige Zeiten“, „Der Actienbudiker“, „Die Spitzenkönigin“, „Von Stufe zu Stufe“, „Die Reise durch Berlin in 80 Stunden“ und viele andere ähnliche, von genialem Uebermuth strotzende Possen werden noch leben und als Culturbilder in fernen Zeiten wieder hervorgesucht werden, wenn der seichte Lustspielkram der heutigen Bühne schon längst vom Meere des Vergessens fortgeschwemmt sein wird. Aber welchen Mißgeburten haben jene guten alten Possen Platz machen müssen! Fade Plattheiten, wie der „Jüngste Lieutenant“ wurden nur durch das Genie der Ernestine Wegner einigermaßen genießbar gemacht. Unerträglich aber ist jene Gattung sogenannter Possen, welche sich gegenwärtig im Berliner „Centraltheater“ in vielhundertfachen Wiederholungen breit macht. Jede Spur nationaler, berlinischer Eigenart ist bei ihnen verwischt, während doch jede Kunst, und namentlich die humoristische, der Würze des nationalen Charakters bedarf, das Berlinische beschränkt sich in jenen Possen auf ein paar rein äußerliche Momente und Namen, und der letzte Rest derselben geht dadurch verloren, daß sie hauptsächlich von Wienern (wenigstens in den wichtigsten Partieen, den Soubrettenrollen) dargestellt werden. Unsere Posse muß aber speciell berlinisch bis in den kleinsten Zug sein, wenn

sie wirken soll, es kann eine nationalitätenlose Tragödie geben, nie aber eine Posse ohne scharf ausgeprägte nationale und im Besondern national-hauptstädtische Eigenart. Es ist aber unglaublich, welche Unsumme von Albernheit uns diese moderne Posse zumuthet. Handlung, Dialog, Charakteristik, Alles ist gleich trostlos und öde. Immer wieder dreht es sich um dieselben hundertmal dagewesenen Motive: um einen reich gewordenen Handwerker, der den nobeln Mann spielen will, dem die Noblesse aber sehr schlecht bekommt und nur Unannehmlichkeiten bringt und der dann freiwillig wieder in die alten bescheidenen Verhältnisse zurückkehrt — oder ein junges Mädchen, dessen Eltern früher in einem fremden Hause ein Unrecht zugefügt worden ist, und das, herangewachsen, aus der Fremde, unbekannt in jenes Haus einkehrt, nachträglich die Uebelthäter entlarvt und die Ehre der Eltern wiederherstellt. Ueber diese beiden im Leben so selten vorhandenen Motive reicht die Erfindungsgabe unserer Possendichter nur selten hinaus, immer bringen sie dieselben wieder in neuen Variationen. Als ob das großstädtische Volksleben nicht täglich eine Fülle der reizendsten Possenmotive freiwillig darreichte. Aber freilich, hier gilt wieder, was ich oben sagte: wer über Berlin W. nicht hinauskommt oder jahraus, jahrein in einem Villenvorort Berlins sein Heim aufschlägt, wird das Berliner Volk nie kennen lernen. Beobachtet das Berliner Volk draußen in den Vorstädten, am äußersten Ende von Moabit, draußen noch hinter dem Wedding oder in der Gegend des Ostbahnhofes, beobachtet es bei der Arbeit in den Fabriken der Reichenberger Straße oder am Grünen Weg, wie es um die Mittags- und Abendstunde über den Moritzplatz

oder die Jannowitzbrücke fluthet, wie es sich an Sonntagen durch die Passage zwängt, hinaus nach Schildhorn oder Treptow wogt oder im Sande der Hasenhaide Kaffee kocht, beobachtet es in den Wahl- oder Frauenversammlungen, bei der Illumination an Kaisers Geburtstag, am Sedantage, oder wenn es heimlich vor Quartalsschluß aus seinen Wohnungen „rückt", und Ihr werdet zehn und hundert der schönsten Possenmotive finden, Ihr werdet nicht mehr nothwendig haben, wenn Ihr im Theater Lachen erregen wollt, zu den ältesten und abgebrauchtesten Kindereien Eure Zuflucht zu nehmen, z. B. die eine Person rückwärts nach der Thür zu gehen und dort mit einer andern zusammenstoßen zu lassen, der größte komische Effect, über den der Hausdichter des Centraltheaters zu verfügen scheint. Wenn die Handlung langweilig wird, so helfen die Waden eines Dutzend hochgeschürzter, gleichgekleideter, stimmloser Choristinnen über die Verlegenheitspause fort, oder Herr Ernst wiegt sich in den Kniekehlen und streckt den Kopf zwischen den hochgezogenen Schultern nach vorn — was das ganze Publikum ungeheuer komisch findet. Ich habe viele Hochachtung vor dem Director Adolf Ernst, dem Fleiß, den er anwendet, um sein anfangs kleines Possentheater immer mehr und mehr zu heben, der Geschicklichkeit, mit der er seine Stücke in Scene setzt und ausstattet, aber mit der Richtung, die augenblicklich seine Bühne einschlägt, kann ich mich gar nicht einverstanden erklären, und nur der Umstand, daß Berlin sich von Tag zu Tag mehr entberlinert, daß das wirkliche Berlinerthum allmählich untergeht und die heutige Generation kaum noch mehr weiß, was eigentlich „berlinisch" ist und heißt, läßt die Thatsache möglich erscheinen, daß Nichtigkeiten,

wie der „Stabstrompeter" oder die „Wilde Katze" 100 und 200 Aufführungen erleben. Das „Centraltheater" trägt die Verantwortung, den Geschmack Berlins auf Jahrzehnte hinaus vergiftet und verdorben zu haben. Freilich, ich gebe dem Director vollständig Recht, daß er die Geschmacksrichtung pflegt, die seinem Publikum gefällt. Aber was ist das für ein Publikum! Elegante Dirnen, halbreife Ladenschwengel, ungebildete, geistlose Subjekte, denen die Begriffe Kunst, Realismus, Lebenswahrheit wie Koptisch oder Sanskrit klingen, mit ihren „Verhältnissen". Halbwüchsige Knaben, denen nichts daran liegt, auf der Bühne ein wahres und frisches Stück Leben zu sehen, denen nur daran liegt, Stücke, bei denen sie nichts zu denken brauchen, und eine Anzahl hübscher Soubretten und Choristinnen zu sehen, an deren Waden und halbbloßen Busen sie ihre Augen weiden.

Wie Goethe den Theaterdirector im „Faust" das Publikum schildern läßt, so ist es zum größten Theil noch heute.

„Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
Der nach dem Schauspiel hofft ein Kartenspiel,
Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.
Was plagt ihr armen Thoren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?

Und oft noch viel schlimmer! Die bessern, feiner empfindenden Elemente ziehen sich vom Theater zurück, weil der Niedergang der heutigen Bühne sie kränkt und sie verschmähen, gegen denselben Front zu machen und sich der Gefahr auszusetzen, von gewissen Seiten mit Steinen beworfen zu werden. Ich verstehe ihr Schweigen, wenn ich es auch nicht billigen kann — denn ich bin der Ansicht, daß jeder gute

und anständige Mensch unter allen Umständen die Pflicht hat, für das Gute und Anständige einzutreten und gegen das Niedere und Gemeine energisch Front zu machen, auch wenn er sich dabei Beschimpfungen aussetzen muß. Wunderbar sind die Elemente, aus denen sich unser heutiges Publikum zusammensetzt, wunderbar ist, was es sich Alles bieten läßt, wunderbar seine Urtheilslosigkeit, sein Schwören auf fremde Worte. Man geht heute in's Theater — nicht mehr, wie früher, um einen Kunstgenuß zu haben, um fleischgewordene Poesie zu sehen, um sich einen Abend lang zu erfreuen und anregen zu lassen — nein, nur um einen verlorenen Abend auszufüllen, weil man Besuch aus der Provinz hat, für dessen Unterhaltung man sorgen muß. Da sitzt im Parquet die Familie des reichen Börsianers, die bei einem klassischen Stück gähnt, daß ihr die Kinnbacken schmerzen, und doch die Antigonevorstellung besucht, damit man sie für „gebüldet" halte; da sitzt der Geschäftsinhaber, der sich den Tag über abgemüht hat und nur durch ein paar faule Witze und kitzliche Situationen zerstreut und aufgeheitert sein will, und neben ihm der Student und der Commis, die ihre Operngläser nicht von den Busen der Schauspielerinnen abwenden und mit kundigem Blick prüfen, ob sie genügend decolletirt sind; da macht ein Anderer zwischen der Gefangennahme Tell's und dem Schusse auf den Landvogt sein nervenstärkendes Schläfchen, um nachher lustig und munter zu sein, wenn man bei Langlet oder Dressel erst wieder im gemüthlichen Kreise beisammen ist, und dort unterhalten sich während des Zwischenactes von „Romeo und Julia" zwei Herren mit schwarzen Bartcoteletten eingehend in der Foyerecke, und der Vorübergehende hört

mit Staunen: „67¾ — die neuesten Wiener Depeschen — ich gebe blos ½".

Nur um Himmels Willen nichts Großes, Bedeutendes auf der Bühne, nichts, worüber der Zuhörer nachdenken muß, und vor allen Dingen nichts Tragisches! Zerstreuen will man sich in Deutschland im Theater, aber den erschöpften und angestrengten Kopf sich nicht auf's Neue zerbrechen, lachen will man sich amüsiren. Trauriges hat man im Leben, im Geschäft, in der eigenen Familie des Tages über genug! Leichte und seichte Lustspiele, Witze, Kindereien — nur um Himmels Willen keine Probleme, keine schwierigen Fragen, nur nicht wieder den Zank und Streit und die Sorgen des Tages heraufbeschwören! Wenn wir die wollen, bleiben wir hübsch zu Hause. — So denken und sprechen unsere Philister und machen sich und uns zum Spott und Gelächter des Auslandes. Wir Deutschen sind die unliterarischeste Nation der Welt. Man erinnere sich, wie von gewissen Seiten gegen Björnson's grandioses „Fallissement" gesprochen und agitirt wurde. Die Hälfte unseres kaufmännischen Theaterpublikums demonstrirte gegen das Stück, sie betrachteten dasselbe wie eine gegen sie gerichtete Satire — der Fluch des bösen Gewissens trieb sie. Ein Unterhalter ist dem heutigen Publikum der Dichter, nichts weiter, wie die Alten sich bei ihren Gastmählern von Sklaven Musik machen und vortanzen ließen, so will unsere Welt vom Dichter ein paar Stunden lang aufgeheitert werden, gleichviel durch welche Mittel; er soll es lachen machen, und müßte er auf dem Kopfe spazieren gehen; ist die Stunde der Unterhaltung vorbei, so klatscht es ihm großmüthig zu und wendet sich von ihm ab. Davon ahnt es nichts, daß eine Dichtung sein soll wie ein reinigendes

Gewitter, das die faule Schwüle, die über der Welt lagert, mit Macht vertreibt und die Luft von den ungesunden Dünsten des Parteienhasses, der Verrohung, der Langeweile, der Bigotterie reinigen soll, daß sie versuchen soll, die Räthsel des Lebens zu lösen, die Gesetze derselben lebendig darzustellen, die Erkenntniß vom Wesen der Welt, der Gesellschaft zu fördern, daß der Dichter ein Prophet ist, der zürnt, ermahnt und straft, der den ewigen Kampf für alles Große und Heilige, gegen alles Kleinliche und Schlechte führt und das Unrecht und die Philisterhaftigkeit bekämpft, wo sie ihm begegnen. Ehrlos der Dichter, der seine Aufgabe anders auffaßt, der sich zum Clown des Publikums hergiebt, er schändet sein Handwerk — er kann es eine Zeit lang ungestört und mit Erfolg treiben, endlich aber muß er doch einmal schlecht und schmählich enden!

Unser größtes Unglück ist aber das Ueberwiegen des weiblichen Geschlechts im Theaterpublikum, das sich fast zu Dreivierteln aus Frauen und Mädchen zusammensetzt. Ihrer ganzen Natur nach ist die Frau im Allgemeinen (es giebt natürlich auch Ausnahmen) die geborene Feindin der Wahrheit in der Kunst. Wie Emil Peschkau einmal in einem meisterhaften Aufsatze im „Magazin f. d. Literatur“ ausgeführt hat, vermag die Frau die Wahrheit im Leben wie in der Kunst nur schwer ertragen, sie ist immer geneigt, die Welt unter dem apriorischen Idealbilde zu betrachten, das sie sich von ihr gemacht hat, sie urtheilt nicht nach ihrem Verstande, ihrer Lebenskenntniß, sondern nach ihrem Gefühl, und dieses findet sich fast stets durch die brutale Unbarmherzigkeit des Lebens verletzt. Vollends im grellen Lichte der Bühne erscheint ihr jede einfache Wahrheit doppelt brutal, sie versteht

sie einfach nicht und findet sie häßlich. Darum hassen die Frauen z. B. in der Literatur Zola, stehen Turgenjew und Dostojewski kalt gegenüber und lieben Paul Heyse. Nur das Schöne, Ideale, Romantische, Ueberschwengliche, Verlogene gefällt ihnen, und ich bin überzeugt, daß jede Frau heimlich die „Jungfrau von Orleans“ himmelhoch über „Lear“ und „Macbeth“ stellt. Das Kindliche, Artige, Anmuthige lieben sie besonders, und dann das Rührende, Versöhnende, Sentimentale. Bei einem so durch und durch kindischen und verlogenen Stücke wie dem „Hüttenbesitzer“ vergießen sie Thränen, Hebbel's „Maria und Magdalena“ oder Otto Ludwig's „Erbförster“ finden sie abstoßend. Und von diesen weiblichen Kritikern ist der moderne Dichter abhängig, sie füllen die Sitze des Parquets und ersten Ranges und haben die entscheidende Stimme. Sie protestiren dagegen, daß Fragen und Gegenstände der Politik und des öffentlichen Lebens auf die Bühne gebracht werden, von denen sie nichts verstehen, die blödeste Liebesgeschichte interessirt sie mehr, es giebt für sie nichts Wichtigeres als zu wissen, wie Fräulein Mathilde Müller unter die Haube kommt. Die Blouse des Arbeiters auf der Bühne verletzt sie, die Uniform des Stabstrompeters läßt ihre Herzen höher schlagen. Ob diese oder jene Schauspielerin natürlich oder wie ein Papagei spricht, ist ihnen gleich, die Hauptfrage ist: was trägt sie für Toilette? Wenn jene Figur aus dem gewöhnlichen Volke, wie es ihr zukommt, gewöhnliche Worte und Wendungen gebraucht, oder der erste Liebhaber so einfach spricht, wie man eben im Leben zu sprechen pflegt, so verletzt sie das, sie wollen auf der Bühne nur „edle“ und geistreiche Reden hören, nur vornehme

Allüren sehen. Der starke Procentsatz, den die Frauen zum großen Theaterpublikum stellen, die vorwiegende Majorität, in der sie sich daselbst befinden, trägt einen großen Theil der Schuld an der Abwendung derselben vom realen Leben, von den Fragen der Zeit, an dem Niedergange der Darstellung. Früher sprachen Männer im Theater das Urtheil und darum ist uns das Andenken von einfachen, wahren Künstlern wie Ludwig Devrient und Seydelmann überkommen, heute richten im Theater die Frauen und sie sind es, die gezierte, unwahre Mimen und Virtuosen, wie den „schönen" Barnay, auf die Staffel des Ruhmes erheben.

Was aber die Sache, besonders in Betreff der dramatischen Production noch bedeutend verschlimmert, ist, daß gerade der urtheilsloseste Theil der Frauenwelt, die Jugend, das Hauptcontingent der Theaterbesucher stellt. Junge Damen und Backfische füllen die Reihen der Sitze, und ihr Geschmack ist entscheidend. Eine weltkundige, lebenserfahrene Frau, die die Menschen und Dinge kennen gelernt hat, wird trotz des angeborenen, angeblich „idealen" Triebes noch eher auf die Stimme der Wahrheit in der Kunst hören, nie aber ein Backfisch, der die Welt nur durch die Brille seiner Wünsche und Hoffnungen betrachtet, haßt, was ihn aus seinen Illusionen zu reißen droht, und alles „unedle" verschmäht — jene Altersstufe, der — mag sie auch für's Leben schon so raffinirt als möglich sein und die Augen bereits unablässig nach einem reichen, schönen oder vornehmen Manne auswerfen — literarisch doch noch Max und Thekla, die beiden guten, alten Puppengestalten, als die Bilder höchster Vollkommenheit vorschweben. Die Rücksicht auf diesen Theil des Publikums zwingt unsere Dichter und Schriftsteller, Alles zu

vermeiden, was Politik, Religion, sociale Kämpfe, Nachtseiten des Herzens u. dgl. heißt, und nichts niederzuschreiben, was über die glatte Oberflächlichkeit des Alltagslebens hinausgeht, denn die jungen Mädchen könnten ja Schaden an ihrer Seele nehmen, wenn sie im Theater erführen, daß es Arme und Reiche auf der Welt giebt, Frauen, die ihre Liebe verkaufen u. s. w. Daß sie gleichzeitig durch die Zeitung in alle Einzelheiten des Prozesses Gräf oder der Verhandlungen gegen Anarchisten und Kindesmörderinnen eingeweiht werden — ja das ist etwas ganz Anderes! Daß jedes Trauerspiel kraft seines inneren Wesens unsittlicher Momente nicht entbehren kann, daß das Tragische im Abfall von der Sittlichkeit besteht und ein durch und durch sittenreines Stück eben ganz unmöglich eine gute oder nur eine wirkliche Tragödie sein kann, daß Lustspiel, Schwank, Posse ohne gesunde Derbheiten nicht bestehen können, daß ihrem Wesen nach das Hereinziehen des geschlechtlichen Lebens und seiner furchtbaren wie seiner heiteren Seiten unbedingt nöthig und unvermeidlich ist, darnach wird nicht gefragt. Man verurtheilt häufig das moderne französische Sittendrama, man schreibt und spricht viel über die verderbliche Wirkung eines Theaters, dessen Repertoir sich zu einem großen Theil aus Ehebruchsdramen zusammensetzt. Aber man sollte bedenken, daß eben in Paris junge Mädchen diese Stücke auch nicht entfernt in dem Maße besuchen, wie bei uns, daß dort junge Mädchen überhaupt aus ihrer Pension viel weniger in's Theater kommen als bei uns und das Publikum sich größtentheils aus Männern und verheiratheten Frauen zusammensetzt. Das ist der Unterschied, dieses Moment ist für die Beurtheilung wesentlich. Darum hat sich in Frankreich eine so reiche und

trotz aller Fehler anziehende*) moderne Theaterliteratur entfalten können, welche in alle Sprachen übertragen wird, weil Augier, Sardou, Dumas keine kleinlichen Rücksichten auf die weibliche Jugend zu nehmen hatten, darum will und wird unseren Deutschen nie Aehnliches gelingen, sondern sie wird immer eine Literatur für Backfische und Solche bleiben, die auf einer Geistesstufe mit ihnen stehen. Das Thema verdiente einmal eingehender behandelt zu werden, als es an dieser Stelle möglich ist. Schon Goethe hat gesagt, junge Mädchen gehörten in's Kloster, nicht aber in's Theater, und wenn wir auch das erstere bestreiten, das letztere können wir mit einigen Einschränkungen zugeben. Nicht ganz vom Besuch des Theaters ausschließen sollte man die jungen Mädchen, aber man sollte sie auch nicht zu jeder Vorstellung mitnehmen oder mitnehmen zu dürfen verlangen, man sollte sie nur zu gewissen Vorstellungen in's Theater schicken, die den bekannten Kindervorstellungen analog als Backfischvorstellungen zu behandeln wären, zum wenigsten sollte eine stillschweigende Uebereinkunft unter den Eltern bestehen, zu gewissen Vorstellungen junge Mädchen nicht in's Theater zu schicken, sondern nur selbst hinzugehen. In einer Stadt wie Berlin müßte ein Theater ausschließlich für Männer und verheirathete Frauen, oder eines ausschließlich für junge Mädchen bestehen. Der innige Familiensinn des Deutschen gestattet aber nicht, daß die Eltern sich im Theater unterhalten, während die heranwachsenden Töchter das Haus hüten, sie wollen die ganze Familie beisammen haben.

*) Auch wir verwerfen das französische Sittendrama, aber aus ästhetischen, nicht aus pädagogischen Gründen. Ist es auch künstlerisch fehlervoll, so weckt es doch das Nachdenken.

Dann aber sollte man wieder vernünftig genug sein, den jungen Mädchen auch nicht den Weg zur Erkenntniß des Lebens durch das Bühnenbild zu verschließen, sondern sie frühzeitig in die Mysterien und Abgründe des Lebens einweihen, nicht sie in Unkenntniß und Harmlosigkeit aufwachsen lassen, denn jenes kann sie allein vor späterem Verderben bewahren, während Unkenntniß der Lebensabgründe sie unbedingt in einen solchen stürzen lassen muß, sobald der Zufall des Geschickes sie späterhin an den Rand eines solchen führt. Nicht früh genug kann man die Gefahren des Lebens kennen lernen. Hätte ich eine Tochter, nie würde ich Bedenken tragen, sie in eine Vorstellung der „Denise" von Dumas zu schicken, jenes Stück, welches mit seiner Darstellung der Qualen, die einem jungen Mädchen ein Fehltritt bereiten kann, vielleicht dem letzteren die nachhaltigste und lauteste Mahnung ist, sich nie von der Leidenschaft überrumpeln zu lassen.

Gegenwärtig lautet das Stichwort des deutschen Philisterthums — und fast jeder Deutsche kommt mit der Schlafmütze auf die Welt — „peinlich". Es findet Henrik Ibsen's „Gespenster" — „peinlich". Freilich, dem Philister ist es immer peinlich, wenn man ihm die Wahrheit sagt. Ich glaube nicht, daß die Weltliteratur ein sittlicheres Stück kennt als die „Gespenster", dieses furchtbare, in Nordlichtfarben glänzende mene tekel für unsere männliche Generation, sittlich zu leben, da sie das leibliche und geistige Heil der zukünftigen zu verantworten hat. Solch' eine Aufforderung muß freilich unserer wollustentnervten jeunesse dorée „peinlich" sein. Zu allen Zeiten hat sich das Philisterthum aufgelehnt gegen das Neue und Große in der Kunst: als die Sturm-

und Drangperiode, Goethe und Schiller an der Spitze, den neuen Kunststil schufen, nannten die Vertreter der alten Schule einstimmig den „Götz" und die „Räuber" roh und verletzend — heute heißt das Stichwort „peinlich". Wie traurig, wenn das Gewissen sich in die Nerven flüchtet!

Schlimmer aber als das Philister- ist das Pharisäerthum, welches in keinem Lande der Welt so in Blüthe steht wie bei uns. Bei Ibsen, Zola und Dostojewski ruft es aus: Ja ja, solche Schurken und Cretins sind die Norweger, Franzosen und Russen, diese sind so der Sittenlosigkeit verfallen, wie ihre Schriftsteller es schildern, aber wir, wir Deutsche, sind das auserwählte Volk, die erblichen Pächter der Moral und Sittlichkeit, bei uns kommt nie dergleichen vor -- wir brauchen nur eine „reine" nationale Poesie, welche uns Deutsche so schildert, wie wir sind, — als Engel. Ein Muster solch' literarischen Pharisäerthums ist Herr Adolf Rosenberg, der Kunstreferent eines bekannten Berliner Blattes. Als ob unsere ganze Gesellschaft nicht genau so verlogen, verfault und in Unsittlichkeit erschlafft wäre, wie die Pariser oder Petersburger. Nur daß jene Dichter ehrlich genug sind, es einzugestehen — wir aber bei unserer Verderbtheit entweder blind sind oder Heuchler. Einem anderen Theil ist wieder das Theater nur Modesache, man „poussirt" Wildenbruch, nicht weil er ein bedeutender Dramatiker ist, sondern weil allenthalben augenblicklich „so viel von ihm gesprochen wird", und auf einen großen Theil des Publikums übt nicht der poetische Werth des „Neuen Gebot" Anziehungskraft, sondern nur der Staub, den sein ursprüngliches Verbot erregte oder der bei dieser Gelegenheit künstlich aufgewirbelt wurde. Daß damit schließlich Kunst und Dichter in den Rang

der altdeutschen Zimmereinrichtungen, der Tournuren oder der Möpse gerathen — Modesachen, die man mitmachen muß — ist klar.

Auch die kindische Sucht, nur immer Novitäten im Theater sehen zu wollen, auch das Schwören auf irgend einen großen Namen gewöhne das Publikum sich ab: wir haben schon oben gezeigt, wie oft und schwer es in dieser Hinsicht getäuscht wird, wie oft man ihm das abgestandenste Bier in gewechselten Gläsern reicht, wie oft der Wirth „plantscht" und auf sein Renommée hin sündigt. Es ziehe ein gutes, altes, wohlbewährtes Stück, zumal wenn es dasselbe nur vom Hörensagen kennt, einem miserablen neuen vor und gewöhne sich, vor eine neue Arbeit auch des berühmtesten Autors mit derselben ruhigen Kühle des Urtheils, mit derselben Zurückhaltung zu treten, wie vor die Erstlingsarbeit eines jungen unbekannten Autors. Nur wenn der Schriftsteller die Gewißheit hat, jeden neuen Erfolg in einem ehrlichen, schweren Kampfe erringen zu müssen, wird er stets mit den besten Waffen ausgerüstet in's Feld treten, sonst aber bald Helm und Schild zu Hause lassen und sich im nachlässigsten Hauskleide vorstellen.

Ueber das Berliner Publikum insbesondere, dessen Urtheil ja anfängt für ganz Deutschland ausschlaggebend zu werden, hat Alexander v. Humboldt einmal sehr richtig gesagt: Die Berliner gehen in's Theater nicht wie Leute, die sich amüsiren wollen, sondern wie solche, die über einen Mörder richten sollen. Das Urtheil ist auch heute noch theilweise wahr. Und doch ist wieder das sogenannte Berliner Premièrenpublikum — das übrigens in jeder ersten Vorstellung eines neuen Stückes beinahe dasselbe ist und nur einen ganz

unbedeutenden Ausschnitt der Berliner Gesellschaft bildet — bisweilen wieder von einer Milde im Urtheil, ja um es dreist zu sagen, von einer Urtheilslosigkeit, die überrascht. In Berlin erringen aber nicht die Stücke Erfolge, sondern ihre Verfasser, nicht schauspielerische Leistungen werden beklatscht, sondern die Schauspieler. Das Publikum hat seine Lieblinge, welche es „hält", denen es zu Erfolgen verhilft, und seine Feinde, die es rettungslos durchfallen läßt. Nur läßt es sich leider dabei oft mehr von persönlichen als von sachlichen Gründen leiten. Der politische Standpunkt, den der Verfasser eines Stückes im Alltagsleben einnimmt, seine Religion, tausend andere persönliche Dinge bestimmen sein Urtheil. Man erinnere sich, aus welch' schmählichen persönlichen Gründen früher um Stücke von Autoren wie Blumenthal, Herrig u. a. bei den Premièren ein förmlicher Kampf stattfand und zum Theil noch jetzt stattfindet. Man zischte, weil jener Jude, dieser Antisemit war, weil jener sich durch rücksichtslose Angriffe und Kritiken mißliebig gemacht hatte u. s. w. Es gab Antisemiten, die schamlos genug waren, das Stück des Autors um dessen Religion willen auszuzischen, während sich die Glaubensgenossen und Freunde desselben in gröblicher Mißachtung der Gebote der Objectivität in der Kunstkritik verpflichtet fühlten, für seine Schwächen einzutreten und selbst seinen Albernheiten Beifall zu klatschen, nur weil er in dasselbe Gotteshaus wie sie beten ging, weil er an einem Kneiptische mit ihnen zu sitzen und Scat zu spielen pflegte. Eine Schaar angeblich christlich und national gesinnter Jünglinge fühlte sich lange Zeit verpflichtet, im Deutschen Theater stets zu zischen, nicht weil die Vorstellungen (wie in der That) mittelmäßig waren, sondern weil zwei der Societäre Juden sind,

während die Glaubensgenossen des Herrn L'Arronge aus demselben Grunde auch die verunglücktesten Vorstellungen dieser Bühne wie neue Kunstoffenbarungen bewunderten und anpriesen. Daß ein so durch und durch persönliches Urtheilen eines Publikums keinen Anspruch auf Beachtung seitens der Verständigen erheben kann und nur dazu beitragen muß, das Publikum und die Stadt, in welcher derlei geschieht, vor den Augen des In- und Auslandes herabzusetzen und zu discreditiren, erscheint klar, und ich finde den Spott und die Mißachtung, welche man in Wien, Paris und vielfach in Deutschland selbst dem Berliner Publikum und seinen Urtheilen entgegenbringt, bedauerlicherweise nur zu begreiflich. Es ist leider wahr, daß der Erfolg aller dramatischen Werke in Berlin, der Millionenstadt, von einem kleinen Häuflein von etwa 40—50 Menschen gemacht wird. Es ist der Stamm des sogenannten Premièrenpublikums, welches überall bei jeder Neuaufführung zu finden ist und mit wenig Witz und viel Selbstbewußtsein sein kritisches Verdict abgiebt. In den Zwischenacten tauscht man seine Ansichten aus, drei, vier „maßgebende" Persönlichkeiten, Beherrscher der Stimmung eines Rings von Anhängern, der auf ihre Worte schwört geben die Parole aus, darnach werden die Hände oder die Mundspitzen in Bewegung gesetzt, und das übrige im Theater anwesende Publikum vermag gegen das mehr als selbstbewußte, jede abweichende Meinung niederklatschende oder -zischende Publikum nicht aufzukommen. Die Frauen einiger hiesigen Zeitungsredacteure, ein paar Schriftsteller zweifelhaften Erfolgs nebst ihren Frauen und Angehörigen, sonstige literarische und künstlerische Bohême, ein paar blasirte Börsenleute mit ihren Maitressen u. dergl. bilden dieses maßgebende

Publikum der Residenz. Nur nach persönlicher Bekanntschaft, Gunst oder Ungunst wird hier entschieden, was nicht den abgestumpften Gaumen dieser Herren und Damen kitzelt, wird als „oberfaul“ abgelehnt. Kommt nun ein neues Stück der Herren Lubliner, Blumenthal und Consorten zur Aufführung, so wird der ganze Heerbann dieser Herren aufgeboten, jeder, der nur einigermaßen in persönlichen Beziehungen zum Autor oder dessen Verwandten, Freunden ꝛc. steht, muß in's Theater hinein, 3 Tage vor der Aufführung ist das Haus bereits ausverkauft, bzw. ausverschenkt — und dieses „objective, feinsinnige, kunstliebende“, wie es der „Börsencourier“ mit unbewußter Ironie nennt, Publikum spricht nun sein vorher schon längst feststehendes Urtheil über das neue Stück. Unter rauschendem Beifall geht der Vorhang nieder und die Autoren erfahren dann gewöhnlich erst am nächsten Tage aus den Zeitungen des gegnerischen Lagers, daß ihr Stück eigentlich hätte durchfallen müssen.

Leider kann ich unserer sonst so mustergiltigen Presse den Vorwurf nicht ersparen, daß sie sich von dem eben getadelten Fehler auch nicht immer frei hält. Allerdings nur ein ganz geringer Theil derselben. Nur ein paar Kritiker sind es, die die Objectivität, die ihr Beruf verlangt, wohl ab und zu um eines befreundeten oder gehaßten Autors willen einmal vergessen, und diese nehmen auch im Urtheil der überwältigenden Mehrzahl ihrer streng objectiv denkenden und urtheilenden Collegen den gebührenden Platz ein.

Unsere Tagespresse nimmt freundlichen und unterstützenden Antheil an dem Gedeihen und Blühen der deutschen Bühne, ihr ist dieselbe kein leerer Zeitvertreib, sondern eine ernste wichtige Sache, und sie räumt derselben daher

einen guten Theil ihrer Spalten ein. Niemand wird sie des Mißwollens gegen das Theater zeihen. Eher könnte man bisweilen im Gegentheil glauben, daß sie dasselbe durch ein in bester Absicht zu weit getriebenes Wohlwollen verwöhnt. Eine Anzahl unserer Tagesblätter fühlt sich wenigstens um der Kunst willen für verpflichtet, auch von den kleinsten und unbedeutendsten Neuigkeiten aus dem Kreise der Bühnenkünstler auf's Ausführlichste Notiz zu nehmen, uns über das Unwohlsein jenes Sängers, den Contractbruch dieser Tänzerin oder die neuen Toiletten einer bekannten Schauspielerin für irgend eine neue Rolle eingehende, nicht selten spaltenlange Beweise zu bringen und alle in diesen Angelegenheiten gewechselten Briefe, Billete, Actenstücke u. s. w. wörtlich abzudrucken. Dadurch wird ja nun allerdings das Interesse am Theater in weiteren Kreisen wach gehalten, allein es fragt sich, ob das Uebel, das man dabei mit in den Kauf bekommt, den Vortheil nicht aufwiegt. Denn indem die edlen Mimen und Miminnen in solcher Weise in den Vordergrund der Tagesereignisse und der Journale geschoben werden, muß natürlich in ihnen der Glaube erweckt und bestärkt werden, daß ihre Person Alles, die Kunst selbst nichts sei. So wird die Eitelkeit und Aufgeblasenheit derselben großgezogen, das Gefühl, sich für die größten und wichtigsten Leute ihrer Zeit zu halten, welches die meisten Schauspieler außerhalb des Theaters so ungenießbar macht. So werden sie schließlich dazu getrieben, sich sämmtlich für Sterne ersten Ranges, für künstlerisch unfehlbar zu halten und mit Hochmuth auf die herabzusehen, die sie groß gemacht, die Kritik, und Jeden für einen Feind oder einen Narren zu halten, der in den Chor ihrer Bewunderer nicht bedingungslos mit

einstimmt. Um so mehr, als die Schauspielkunst allein von allen Künsten diesen Vorzug genießt, denn ein neuerschienenes gutes Buch, die neue Statue eines Bildhauers, Werke genialeren, mühevolleren Schaffens als die reproducirende Darstellung irgend einer Rolle, werden von denselben Blättern, die sich beeilen, über jedes Gastspiel einer Soubrette anderthalb Spalten zu bringen, oft wochenlang keines Wortes gewürdigt und dann mit ein paar nichtssagenden Worten abgethan, die Personen ihrer Schöpfer haben vollends nie die Hoffnung, sich einmal erwähnt zu sehen. Was ist über den Contractbruch des Fräulein Lehmann vom Berliner Opernhause in den Zeitungen nicht wochenlang geschrieben worden, über den Vergiftungsversuch einer kleinen Schauspielerin des Deutschen Theaters? Von dem Tode eines Mannes, wie Julian Schmidt, haben kaum ein Dutzend Blätter flüchtige Notiz genommen, das Erscheinen von hochbedeutenden wissenschaftlichen Werken, die mächtige, augenblicklich in der Schriftstellerwelt stattfindende und alle Kräfte derselben aufregende Einigungsbewegung haben die Blätter mit ein paar Zeilen abgethan. Die deutsche Journalisten- und Schriftstellerwelt gleicht eben leider noch allzusehr jenem guten Schwaben, der alle seine Genossen zählte und nur sich selbst mitzuzählen vergaß. Der Hochmuth und die Arroganz gewisser Elemente, durch die Liebenswürdigkeit und zuvorkommende Unterstützung der Presse genährt, streift ja bisweilen an die Grenzen alles Erlaubten und Schicklichen. Hatte nicht Herr L'Arronge, dessen Unternehmen doch einzig und allein durch die beispiellose Güte und Unterstützung der Presse seine großen äußeren Erfolge erzielte, jetzt, nachdem er sicher im Sattel sitzt, die Rücksichts-

losigkeit, als im letzten Winter der Verein Berliner Presse sein alljährliches Ballfest gab, für denselben Abend eine Première anzusetzen, blos um denen, die ihn groß und reich gemacht haben, einmal zu zeigen, daß er ihrer nicht mehr bedürfe — ein Protzenthum, das man einem ungebildeten Parvenu schwerlich verzeihen würde. Das charakteristischeste Beispiel in dieser Hinsicht ist das Verhalten eines Herrn Fritzsche, Director einer sich durch keinerlei künstlerische Vorzüge auszeichnenden faulen Berliner Operettenbühne. Der Referent eines angesehenen Berliner Blattes hatte sich — man staune — erkühnt, einen neuen an dieser Bühne aufgeführten Singsangschmarren als künstlerisch werthlos zu bezeichnen und dadurch den Dünkel des Comödienprinzipals in solcher Weise erregt, daß dieser von Beleidigungen strotzende Briefe an den Referenten und die Redaction des Blattes richtete, in denen er sich für künftig einen anderen Referenten ausbat, so daß der Beleidigte sich genöthigt sah, die Hilfe der Gerichte in Anspruch zu nehmen. Das sind die natürlichen Folgen eines solchen Verzärtelungssystems. Es ist traurig, daß der kritische Theil selbst angesehener Blätter abhängig ist vom Inseratentheil, daß die Furcht, das ständige Theaterinserat zu verlieren, ja nicht selten sogar die Besorgniß um die Entziehung des Freibillets, so manche Redaction an einer objectiven Theaterbeurtheilung verhindert und sie veranlaßt, nur immer in Wendungen höchsten Lobes zu sprechen. Mögen die Vertreter der Presse daher einsehen, daß auch zu viel Liebenswürdigkeit und Wohlwollen, an der unrechten Stelle angewendet, für sie selbst und die Kunst üble Folgen haben muß. Scharf und streng soll die Presse gerade dem Theater gegenüber sein, denn nirgend

wird mehr gegen den guten Geschmack gesündigt, als dort. Die Mittelmäßigkeit und Talentlosigkeit, die sich dort so sehr bemerkbar macht, soll sie erbarmungslos verfolgen, das Gute anerkennen, aber nicht in enthusiastischer Ueberschwenglichkeit gleich als die höchste Leistung menschlichen Geistes preisen. Nie darf der Schauspieler und Bühnenleiter vergessen, der Kritik den schuldigen Zoll der Achtung und Ehrerbietung zu erweisen (wohl gemerkt, nur der Achtung, nicht der widerwärtigen Kriecherei, die fast stets verkappter Hochmuth ist), nie vergessen, daß das größte darstellende Genie noch immer in vielen Punkten von dem unbedeutendsten Kritiker lernen kann und lernen soll, nie darf die Presse die Person des Künstlers, welche für die Kunst selbst fast vollständig gleichgiltig ist, in den Vordergrund stellen, sondern nur gelegentlich ganz beiläufig erwähnen. Und was soll man dazu sagen, wenn man sich in Berlin als offenes Geheimniß erzählt, daß ein Redacteur eines sehr bekannten hiesigen Blattes pecuniär, mit einem bestimmten Tantièmesatz an den Einnahmen eines Berliner Volkstheaters betheiligt ist, gegen die Verpflichtung, von Zeit zu Zeit in den Spalten seines Blattes die Reclametrommel für jenes Unternehmen zu rühren und für die Aufnahme der Reclamen auch in die andern Blätter der Hauptstadt zu sorgen.

Ich kann auch nicht billigen, daß ein Theil unserer Kritik sich ganz auf den kindischen und beschränkten Standpunkt unseres Durchschnittspublikums stellt und sich zum Vertreter seiner Backfischhaftigkeit macht, wie dies z. B. bei Wildenbruch's „Neuem Gebot“ geschehen. Man nahm Anstoß an einer Liebesscene an den Stufen des Altars und an dem Hereintragen der hochschwangeren Königin in die

von Waffenlärm erfüllte Kirche. Sind wir denn wirklich ein so erbärmliches Geschlecht von Gefühlspygmäen geworden, daß uns das Große, Gewaltige nur noch entsetzt und nicht mehr erhebt und erschüttert! Und auch das Tadeln und Nörgeln, nur um des Tadelns willen, nur weil man Kritiker ist, sollte man sich abgewöhnen und lernen, echte Größe, echte Kunst auch rückhaltlos anzuerkennen. Sollte das ein Tadel für Wildenbruch's „Neues Gebot" sein, daß im dritten Acte ein neues Motiv einsetzt? Freuen sollten wir uns doch, daß wir endlich wieder einen Dichter besitzen, der über eine Fülle poetischer Motive gebietet. Tragisches Menschenschicksal ist es eben, was Wildenbruch in jenem Stücke schildert, zeigen will er, wie ein edler Mensch jenes wildbewegten Zeitalters von der Fülle der auf ihn einstürmenden neuen Conflicte und Ideen vernichtet werden konnte. Und noch kläglichere Armuthszeugnisse haben sich die Berliner Kritiker gelegentlich der Aufführung der „Gespenster" Ibsen's ertheilt.

Ich kann mich auch nicht davon überzeugen, daß es von Vortheil ist, wenn zwischen Theaterkritiker und Theaterdichter eine Personalunion stattfindet. Der Kritiker kommt dabei entschieden am ungünstigsten fort, denn die Besorgniß, späterhin selbst einmal auf der Bühne Schiffbruch zu leiden und herben Tadel zu erwerben, wird ihm oft genug das erforderliche Maß kritischer Objectivität und Schneidigkeit beeinträchtigen und seinen Besprechungen den Reiz der unmittelbaren Frische rauben, sie seicht und im schlechten Sinne versöhnlich machen. Wie aber soll man es erst nennen, wenn ein bekannter Lustspieldichter in Berlin, der seine Werke an einem hiesigen Theater zur Aufführung bringt,

also am materiellen Gedeihen des Letzteren, das ihm seine hohen Tantièmen zahlt, offenbares Interesse hat, zugleich Theater=Kritiker eines maßgebenden Blattes der Hauptstadt ist und seinen Einfluß nun dahin benutzt, sein Theater — das heißt dasjenige, welches zum Theil von seinen Stücken lebt — dadurch emporzubringen, daß er alle Aufführungen, sie mögen so mißlungen sein als sie wollen, bis in den Himmel erhebt, für dasselbe in widerwärtigster Weise die Reclametrommel rührt, alle anderen Theaterunternehmungen in Berlin aber in einem Tone abkanzelt, wie ihn kein Lehrer bezüglich der Arbeiten eines erwachsenen Schülers gebrauchen würde. Es kommt ihm darauf an, Alles neben sich in Grund und Boden zu recensiren, er erkennt nichts Gutes neben sich an, höchstens was in Berlin zu seiner Clique schwört, darf ab und zu einmal auf ein bei Seite fallendes Lobspänchen rechnen. Jedes Wort, was dieser Mann in Theaterdingen schreibt, ist ein in Gift getauchter Pfeil, und und er klingt dem unbefangenen Ohr mißtönig, wie der Klang einer gesprungenen Glocke. Was er schreibt ist moralisch strafbarer Eigennutz, ist ungerecht, übertrieben, nach der Seite des Lobes wie des Tadels, und wenn er einmal ein junges aufstrebendes Talent eines freundlichen Wortes würdigt, so geschieht es sicherlich in der Absicht, das anscheinend gütig gewährte Geschenk später bei passender Gelegenheit mit Zinseszins zurückzufordern. So zwingt er alle Bühnenleiter Berlins, sich zu ihm in Beziehungen zu setzen, seine Stücke zu geben, deren Witz und Bühnenwirksamkeit ich übrigens durchaus anerkenne, ihm dramaturgische Aufträge zu ertheilen, Uebersetzungen, Balletterte u. dergl. zu bestellen. Wehe ihnen, wenn sie es wagen, ihn zu ignoriren!

Und dieser Mann, der die Würde und das Ansehen der Kritik, ja der Presse überhaupt Tag um Tag mit Füßen tritt, gilt Zehntausenden als der neue Lessing, der Reformator der deutschen Bühne, der „deutsche Sardou“ und die um ihn gesammelte Clique, die er sich, wie Lessing von Klotz sagt, theils erschimpft, theils erlobt hat, posaunt sein Lob und seine Ehre hinaus in alle Winde. Das heißt nicht mehr die Muse zur milchenden Kuh machen, die für den Butterbedarf sorgt, das heißt die freie, unabhängige Kritik, die Tochter des Scharfsinns und der Wahrheit, zur Helotin erniedrigen, das heißt sie mißbrauchen, sie für sich arbeiten lassen, wie der Berliner Louis seine Dirne.

Denn daß man zugleich selbstschaffender Dramatiker und doch streng objectiver Kritiker sein kann, ohne zu solch' wenig rühmlichen Mitteln zu greifen, um für seinen eignen Ruhm und seinen Geldbeutel zu wirken, ohne alle andern Mitstrebenden schnöde zu verhöhnen, zu unterdrücken und anzuspeien, lehrt das Beispiel von Männern wie Heinrich Bulthaupt und selbst Paul Lindau mit unwiderleglicher Klarheit. Es ist wahr, nicht jeder Kritiker kann ein Lessing sein, nicht jedem ist eine solche Fülle von eigenartigen und treffenden Gedanken, nicht jedem so viel Witz, so viel Wissen, solche Glätte der Form gegeben wie unter den heutigen Kritikern einem Frenzel, allein jeder Kritiker, auch des kleinsten Blättchens, könnte und sollte die Eigenschaften besitzen, welche um ihrer Seltenheit willen ihren Besitzern großen, wohlverdienten Ruhm verschafft haben: Unbefangenheit, Liebe zur Wahrheit, zur Kunst, und das Vermögen, jede persönliche Stimmung oder Verstimmung zu Hause zu lassen, jeden Gedanken an gesellschaftlichen, Liebes- und gar pecuniären

Vortheil oder Nachtheil, sowie er den Zuschauerraum des Theaters betritt. Das beste Mittel, sich diese Eigenschaft zu erhalten, wird freilich immer Enthaltung von eigner Production sein. Der Kritiker sollte keine Stücke schreiben, der Dramatiker keine Kritiken. Oder zweifelt Jemand daran, daß z. B. ein Frenzel, wollte er für die Bühne schreiben, bei seiner außerordentlichen Bühnenkenntniß und Erfahrung, seinem feinen poetischen Sinn mit leichter Mühe Bühnenwerke zu Stande bringen würde, gegen welche „Ein Tropfen Gift" und „Der schwarze Schleier" erscheinen würden, wie ein gefärbter Glasfluß, ein Spielzeug für Kinder, neben einem den funkelnden Strahl der Sonne in hundert Brechungen wiedergebenden Rubin, dessen Glanz die Augen blendet — ein Schmuck für Könige. Besondere Erwähnung verdient eine üble Eigenschaft der Berliner Kritik, aus gemeinem, persönlichem Neid nicht anzuerkennen, was an positiven Kunstleistungen aus der Feder heimathlicher Schriftsteller stammt, mag es so ernst, gediegen, geistreich sein als möglich. Nur was aus Wien oder Paris stammt, mag es so erbärmlich sein als es will, findet vor den Augen der Berliner Kritik Gnade, und auch dies nur, weil die letztere so Gelegenheit hat, die Leistungen der einheimischen Collegen zu ignoriren oder vornehm zu verdammen. Es ist der erbärmliche Neid der Impotenz, der aus diesem Verfahren spricht.

Ich glaube im Vorangegangenen die Ursachen unseres Theaterelends wenigstens in den Hauptpunkten dargelegt und eingehend erörtert zu haben. Ich hätte mich über manche Punkte wohl noch ganz anders, viel schärfer, äußern können. Ich hätte sprechen können von der Käuflichkeit gewisser Intendanten, Regisseure, Dramaturgen, Kritiker,

die sich jede Aufführung des Stückes eines jungen Autors, jede Rollenzutheilung, jedes gespendete Wort des Lobes mit klingender Münze bezahlen lassen. Aber es ist mir nicht um das Schimpfen und Herunterreißen zu thun gewesen, denn ich habe mich bemüht, wo es nur anging, die Mittel und Wege anzugeben, mit und auf denen Besserung zu erstreben wäre. Ob meine Vorschläge die rechten sind, überlasse ich der Beurtheilung Anderer. Keinesfalls komme man mir aber mit der alten, sinnlosen Phrase, tadeln sei leichter als besser machen. Es ist weder leichter noch verdienstloser. Eine Kritik kann unter Umständen eine ebenso positive productive Leistung sein, als ein Roman, ein Drama, ein Epos, ein Gemälde. Sie ist es, falls die Beurtheilung nicht blos an dem einzelnen vorliegenden Kunstproducte geübt wird, sondern wenn der Verfasser bestrebt ist, für die Allgemeinheit, die Gesammtkunst oder einzelne Gebiete derselben bestimmte giltige, neue Gesetze und Regeln aufzustellen. Ein solches Gesetz, eine solche Regel zuerst zu finden, ist bisweilen schwerer und verdienstlicher als ein Kunstwerk hervorzubringen, und jene würden von ebenso langer Dauer sein als dieses. Im übrigen ist es gleichgiltig, ob in Zeiten der Niederlage und Verwirrung durch Rath oder That Hilfe gebracht wird: wer da die Mitlebenden in kurzen Worten über die Gründe des Mißstandes aufklärt und ihnen zeigt, wie sie sich von demselben befreien können, erwirbt sich eben so viel Verdienst, als wer sich kühn an die Spitze einer Bewegung stellt und durch eine rasche That das Glück zu wenden versucht. Nur muß die Wahrheit auf seiner Seite sein, nur darf ihm der Erfolg nicht ausbleiben. Darüber aber kann im vorliegenden Falle allein die Zukunft entscheiden.

Schriften von **Conrad Alberti**:

Herr L'Arronge und das „Deutsche Theater“.

Drei Briefe an eine Freundin.
Leipzig, 1884.

Gustav Freytag. Sein Leben und Schaffen.

Leipzig 1884, II. Auflage 1885.

Bettina v. Arnim.

Ein Erinnerungsblatt.
Leipzig 1885.

Ludwig Börne.

Eine biographisch-literarische Studie.
Leipzig 1886.

Riesen und Zwerge.

Zwei Novellen. (Wir Riesen, Verbotene Liebe.)
Leipzig 1887.

Ramming'sche Buchdruckerei in Dresden, gr. Kirchgasse 6.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05529 9781